حَدَاثَة التّواصُل

الرؤية الشعرية عند نزار قباني

دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية

تأليف ودراسة
الدكتور عبد الغني حسني



دار الكتب العلمية
Dar Al-Kotob Al-ilmiyah
DKi
أسسها محمد علي بيضون
سنة 1971 بيروت - لبنان

حداثة التواصل

الرؤية الشعرية عند نزار قباني

دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية

تأليف ودراسة

الدكتور عبد الغني حسني



بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

كان هذا الكتاب في بداية أمره فكرة غير واضحة المعالم أثناء مرحلة الدراسة الجامعية أواسط التسعينيات من القرن الماضي، حين كنا نتلقى أولى المفاهيم الخاصة بالحداثة الشعرية وإنجازاتها. كنت لا أستسيغ حينها ألا يكون للحداثة الشعرية غير وجه واحد لا ثاني له، هو وجه الهدم والتجاوز والقطيعة. وكان من الأسئلة التي تراودني باستمرار: ألا يمكن لهذه الحداثة أن تكون بغير تلك الصورة المخيفة التي تروج لها بعض الكتابات النقدية، والتي لا يكاد المتلقي يفقه منها شيئا، فلا يجد أمامه من سبيل إلا أن يرتد إلى نفسه مستصغرا إياها ومتهما لها بالتخلف والقصور؟

لست أخفي أنني كنت أقف منبهرا ومتهما نفسي كغيري من القراء، ليس فقط أمام جزء من هذا الشعر الذي حمل في طياته كثيرا من معاني الهدم والقطيعة، ولكن أيضا أمام تلك الدراسات الواصفة لهذا الشعر، والتي تمعن في تمجيده والرفع من شأنه وتحقير التجارب التجديدية السابقة، حتى توهم القارئ بأن الفتح الحداثي العظيم لم يحدث إلا مع هذه التجربة التي انطلقت أواخر الخمسينيات مع مجلة شعر. من بين تلك الدراسات تلك التي كتبها أدونيس وكمال أبو ديب وخالدة سعيد ومحمد بنيس. وهي دراسات تدور في عمومها حول تمجيد التجربة الحداثية لأدونيس واعتبارها نموذجا لا ينبغي للشاعر الحديث أن يروم ما دونه من هدم للإيقاع واللغة وقوانينها وما تعبر عنه من قيم.

وفي إحدى الجلسات التي جمعتني بأستاذي الشاعر محمد علي الرباوي، بعد هذه المرحلة، كان من أهم الأمور التي لفت انتباهي إليها، ونحن نناقش هذا

الوضع، أن الإنجاز النقدي المواكب للحداثة الشعرية غير قائم على الاستقصاء، في عمومه. إذ يقوم أغلبه على أحكام جاهزة يلتمس لها الناقد أو الدارس ما يؤيدها من نماذج محدودة من شعر الشاعر. وهي نماذج لا تعبر بالضرورة عن عموم التجربة الشعرية لهذا الشاعر أو ذاك. ولست أخفي أنني وجدت مصداقا لهذا الكلام من أبيات شعرية لأدونيس تتردد بشكل ملفت في كتابات كمال أبو ديب ومحمد بنيس، ما زلت أحفظها لكثرة اعتمادهما عليها لإبراز تفرد هذا الشاعر.

لقد تضافرت، إذن، عوامل عديدة دفعتني إلى الاقتناع بحاجة الحداثة الشعرية العربية إلى تقويم موضوعي يستند إلى إنجاز شعرائها، بمختلف اتجاهاتهم وتشعب رؤاهم. ولعل أهم هذه العوامل يتمثل فيما أرى تسميته بـ"تنميط" النموذج الحداثي، بمحاولة طائفة من النقاد والشعراء فرض النمط الأدونيسي والترويج له والتبشير به، قاصرين وصف الحداثة عليه ومتهمين كل ما عداه بالتقليد.

كما أن النقد الشديد الذي أصبح يتعرض له هذا النمط نفسه في مراحل متأخرة، يكشف مغالطاته وهشاشة بنائه الفني والنظري، كما تجلى بوضوح في كتاب أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كان عاملا آخر دفع بي إلى هذا الاقتناع؛ يضاف إلى ذلك غياب شرط الموضوعية القائمة على الاستقصاء من جزء كبير من كتابات نقاد الحداثة الشعرية، وغلبة الطابع الأيديولوجي عليها واعتمادها على الانتقاء الذي لا يبتغي غير التضخيم من تجربة هذا الشاعر ونموذجه الحداثي.

لهذه الأسباب التي أسلفت ذكرها جميعا توجه اهتمامي إلى شاعر من الشعراء الذين يسيرون خارج هذا الموكب الأدونيسي. فكان نزار قباني من أبرز هؤلاء الشعراء الذين لم يكفوا عن مهاجمة المشروع الحداثي لأدونيس، دون إعلان رفضهم للحداثة الشعرية.

ومما زاد من حثي على اختيار هذا الشاعر، بالإضافة إلى منهجه المتميز، ضخامة إنتاجه الشعري وامتداد مدته الزمنية التي تشمل ما يناهز نصف قرن من الكتابة الشعرية. هذا الإنتاج الذي لم يحظ، في حدود اطلاعي، بدراسة شاملة

مستقصية كفيلة بكشف رؤيته للحداثة الشعرية ورؤيته للقصيدة في ضوء هذه الحداثة، حيث كان من أبرز الدراسات التي تناولته: "قتافيت شاعر" لجهاد فاضل - "الضوء واللعبة: استكناه نقدي لنزار قباني" لشاكر النابلسي - "نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة (دراسة في فن الموازنة)" لماهر حسن فهمي - "نزار عاشق المرأة" لأحمد زيادة، وبعض الدراسات المتأخرة التي صدرت بُعيد وفاته أهمها: "نزار قباني والثورة العربية" لصبري العسكري - "تقنيات التعبير في شعر نزار قباني" لبروين حبيب؛ إضافة إلى الدراسات الموزعة على الكتب والمجلات، أشهرها ما ضمه كتاب "حركة الشعر الحديث في سورية" لأحمد بسام ساعي، و"أسئلة الشعر" لمنير العكش و"أساليب الشعرية المعاصرة" لصلاح فضل وندوة مجلة الآداب التي نظمتها حول "نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة".

وهذه كلها دراسات، على ما لها من قيمة نقدية لا تُنكَر، غير قائمة على استقصاء الإنتاج الشعري الضخم للشاعر الذي يقارب خمسة آلاف صفحة من الشعر.

وبهذا كان توجهي في هذا الكتاب هو الكشف عن رؤية القصيدة عند هذا الشاعر، في ضوء انتمائه للحداثة الشعرية ومساهمته فيها، في سبيل الوصول إلى تقويم أقرب إلى الموضوعية لإنجازات الحداثة، يأخذ في اعتباره مختلف تجارب الشعراء ورؤاهم الشعرية.

ولأن أهم ما يميز التجربة الشعرية لنزار، إضافة إلى ضخامة الإنتاج، هو سعة الانتشار بين الجمهور، فقد جاءت محاولة الكشف عن هذه الرؤية من خلال علاقة شعره بالمتلقي. وكانت الفرضية التي تسعى هذه الدراسة إلى التحقق من صحتها هي أن هذه الرؤية حداثية مبنية على أساس تحقيق شرط التواصل مع الجمهور، في مقابل المشروع الحداثي لأدونيس القائم على مبدأ القطيعة.

وقد جعلت هذا الكتاب قسمين يتصدرهما مدخل حول علاقة الحداثة بالتلقي، ثم جعلت أول قسم منهما ثلاثة فصول، وثانيهما أربعة فصول.

وقد عرضت في المدخل (الحداثة والتلقي) للعلاقة بين الحداثة والتلقي،

فبينت فيه أهمية التواصل مع المتلقي في مختلف نظريات التلقي، قديمها وحديثها، لأخلص من ذلك إلى تباين الرؤية الشعرية بين كل من نزار قباني وأدونيس في موقف كل منهما من المتلقي.

وخصصت **القسم الأول** من الكتاب لدراسة إيقاع القصيدة. فوقفت في **الفصل الأول** (التلقي وحداثة الإيقاع) على مفهوم الإيقاع عند نزار وتجسيده للرؤية التواصلية التي تحكم موقفه من علاقة شعر الحداثة بالمتلقي. فحاولت في ذلك أن أربط بين مواقفه النظرية من الإيقاع وبين طبيعة هذا الإيقاع كما تجسد في عموم شعره.

أما الفصلان الثاني والثالث فغلب عليهما طابع الدراسة التطبيقية، وذلك بالبحث في مميزات الإيقاع الشعري عند نزار. فدرست في **الفصل الثاني** طبيعة الأوزان الشعرية المستعملة، ضمن مبحثين جعلت أولهما خاصا ب"البحور والأوزان" وثانيهما ب"المجزوءات"، ثم عرضت لما يطرأ على هذه الأوزان والتفاعيل من انزياحات مختلفة، ضمن مبحث ثالث تناولت فيه "انزياحات الوزن".

وفي **الفصل الثالث** من هذا القسم (أشكال التوازن الصوتي) حاولت استكمال النظر في رؤية نزار إلى إيقاع القصيدة من خلال علاقتها بالقارئ، فتناولت فيه ثلاثة أشكال للتوازن الصوتي، بعد بيان المقصود به وما يكتسيه من أهمية غنائية هي: الموازنات الصوتية والقافية وبنية البيت. فأفردت لكل شكل منها مبحثا خاصا.

أما **القسم الثاني** من الكتاب فجعلته خاصا باللغة الشعرية وموقعها من الرؤية التواصلية عند نزار. وقسمته، كسابقه، إلى أربعة فصول:

تناولت في **الفصل الأول** (التواصل ولغة الشعر) موقف نزار النظري من اللغة الشعرية التي تحكمها الرؤية التواصلية، والعناصر الفنية التي تحقق هذه الرؤية في شعره، لأخلص بعد ذلك في الفصول الثلاثة التالية إلى تحليل مضمون رسالته الشعرية، من منطلق أن التواصل لا يمكن فصله بحال عن هذه الرسالة. فاتخذت معجم الشاعر مدخلا لذلك، من خلال تقسيمه إلى ثلاثة مجالات بارزة هي بمثابة حقول دلالية كبرى:

الفصل الثاني (معجم الغزل): عرضت فيه للرسالة الغزلية للشاعر في حقلي هذا المعجم الدلاليين: حقل الغزل العفيف وحقل الغزل الفاحش. لكنني صدرت ذلك بمقدمة عن مفهوم المعجم الشعري والمناهج المعتمدة في دراسته، لأقرر ميلي إلى الاستعانة بالنظرية السياقية ونظرية الحقول الدلالية في تحليل المعجم الشعري لنزار قباني.

الفصل الثالث (معجم السياسة) قمت فيه بتحليل رسالته السياسية عبر تصنيف هذا المعجم إلى أربعة حقول دلالية، يضم الأول مفردات النصر والهزيمة والحرب، ويضم الثاني مفردات الثورة والحرية والنضال، ويضم الثالث مفردات الوطن والحاكم والشعب، ويضم الحقل الأخير شخصية جمال عبد الناصر نموذجا للشخصيات السياسية.

الفصل الرابع (المعجم الديني) بحثت فيه في السياقات الشعرية لهذا المعجم قصد استخلاص رسالته، بتقسيمه إلى أربعة حقول دلالية هي: حقل العبادة والتدين وحقل أسماء الله عز وجل وحقل الرموز الدينية وحقل التصوف.

ثم ختمت هذا القسم بخلاصة حول موقع اللغة الشعرية عند نزار من عملية التواصل وتقويم مضمون رسالتها التي تحملها، عبر معجمها الشعري، إلى القارئ.

أما منهج هذه الدراسة فنابع من طبيعتها التي تسعى إلى استخلاص رؤية القصيدة عند نزار، في علاقتها بالمتلقي. لهذا جاء جامعا في أساسه بين الوصف والتحليل، مع الاستعانة بالإحصاء، كلما بدت لي أهميته ودلالته في كشف هذه الرؤية، إضافة إلى الاستعانة بالمقارنة، قصد وضع التجربة الشعرية لنزار في موضعها الصحيح من الحداثة الشعرية العربية.

وقد حرصت في كل ذلك توخي الموضوعية قدر المستطاع، وتجنب الأحكام الجاهزة، فجعلت شعر الشاعر في المقام الأول مصدرا لتقويم تجربته، فكان منهجي أقرب إلى ما يسميه المناطقة بأسلوب الاستقراء، إذ لا أصدر حكما إلا بعد استقراء شعره وما يمدني به من معطيات، على ما يكتسيه هذا العمل من صعوبة وما يحمله من مشقة مصدرهما ضخامة الإنتاج الشعري للشاعر الذي يضم

حوالي خمسة آلاف صفحة من الشعر. لأن غايتي في الأخير ليست هي إثبات حكم أعتقده عن هذا الشاعر وأحمله عنه مسبقا، ولكنها تقديم مجهود يساهم في فهم هذه التجربة أولا، ثم الحكم عليها بعد ذلك وتقويمها ضمن حركة الحداثة الشعرية التي يعدّ التنوع واحدا من أهم مميزاتها.

وقد عمدت في هوامش هذا البحث إلى الاكتفاء بذكر عنوان المرجع وكاتبه وصفحة الإحالة، ثم ذيلت الكتاب بقائمة للمراجع تضم بيانات وافية لها، مرتبة ترتيبا معجميا.

هذا، وإن كان في هذا البحث من توفيق فمن الله، وإن كان فيه من نقص (وهو كائن لا محالة) فمن نفسي. ولله الحمد والمنة من قبل ومن بعد.

المدخل: الحداثة والتلقي

إن استكشاف رؤية القصيدة عند نزار قباني من خلال علاقتها بالمتلقي يقتضي منا الإلمام بثلاث قضايا لا يستوي البحث بدونها: التعرض لأهم النظريات التي تناولت النص الأدبي في علاقته بالمتلقي؛ وموقف الحداثة العربية، التي ينتمي إليها نزار، من هذا الجانب؛ ثم موقف نزار نفسه من الحداثة ومن علاقة الشعر بالمتلقي.

هذه العناصر الثلاثة هي التي أخذنا على نفسنا تناولها بشيء من التركيز في هذا الفصل، حتى يكون ذلك توطئة لنا لولوج الجانب التطبيقي في دراسة إيقاع القصيدة عند نزار قباني.

1 - التواصل في نظريات التلقي

يتجه القصد في هذا العنصر إلى الكشف عن الاهتمام الذي أولته مختلف النظريات الخاصة بالتلقي للمتلقي ولما يجب أن يكون عليه النص في مراعاة من يتوجه إليه حتى يكون قادرا على القيام بوظيفته.

وسوف يجنبنا هذا النهج مزلقين نسعى إلى تنزيه البحث عنهما وهما: الاسترسال في التفاصيل النظرية التي تناولت التلقي، والاقتصار على جمالية التلقي الألمانية باعتبارها النموذج الأوحد الذي اهتم بهذا الجانب. كل هذا جعلنا، إذن، نرتئي التعرض لدور المتلقي من خلال نماذج تنتمي إلى المجالين: العربي القديم والغربي الحديث، مما سيتيح لنا تلمس ما يربطها من نقط اتفاق نراها منذ الآن ذات فائدة في توجيه هذا البحث. هذه النماذج هي: نظرية الشعر عند حازم القرطاجني، وجمالية التلقي الألمانية ومشروع القراءة عند أمبرتو إيكو = Emberto Eco.

1.1. التلقي في النقد العربي القديم: حازم القرطاجني نموذجا:

تعد مسألة تلقي النص من أكثر الأمور التي أصبحت تشغل بال النقاد في الآونة الأخيرة. فقد أصبح شائعا عند بعض غلاة الحداثيين العرب أن النص الأدبي لا يستحق صفة الإبداع إلا إذا أفرط في بناء السدود وإقامة الحواجز بينه وبين المتلقي.

ومما لا شك فيه أن مفاهيم الحداثة وما بعد الحداثة الغربية كانت العامل الأساس في ظهور هذا التوجه، وخاصة تلك المفاهيم المرتبطة بالبنيوية والتفكيكية وبنظريات التلقي المختلفة التي أثمرت ظهور جمالية التلقي الألمانية بزعامة كل من هانس روبرت ياوس H.R. Jauss وولفغانغ إيزر w.Iser.

وإذا كان كثير ممن نظّروا لمسألة التلقي من منطلق النقد الغربي قد ألِفوا العودة إلى التراث النقدي العربي لتأسيس "شرعية"[1] المفاهيم الجديدة التي يسعون إلى الترويج لها (مثلما فعل البنيويون بعودتهم إلى عبد القاهر الجرجاني في تأسيس شرعية مفهوم النسق البنيوي)، أو لمحاكمة النقد العربي القديم في ضوء مقولات النقد الحديث[2]، فإن هذه المرحلة من البحث تهدف إلى إثبات تميز النظرة النقدية العربية إلى هذه المسألة، من منطلق أن للنقد العربي القديم مفاهيمه الخاصة التي تستند إلى تصوره المتفرد عن النص الأدبي، الذي يختلف في كثير من جوانبه عن التصورات التي تعبر عنها الاتجاهات النقدية الحديثة. وأهم هذه الفروق، في تصورنا، تكمن في الوظيفة التأثيرية التي يعطيها النقد القديم للنص الأدبي. هذه الوظيفة التي تأثرت، بلا شك، بالدراسات القرآنية التي أعطت أهمية بالغة للجانب التواصلي للنص، ومنه النص الأدبي عامة والشعري خاصة، انطلاقا من الرسالة التي

(1) نستعير هذه الإشارة من الناقد عبد العزيز حمودة ضمن كتابه "المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية"، سلسلة عالم المعرفة، العدد 272، انظر الجزء الثاني "وصل ما انقطع" وخاصة المدخل الذي يحمل عنوان "موقفنا من التراث".

(2) انظر على سبيل المثال "الغرابة عند عبد القاهر الجرجاني" ضمن مجلة "جذور" العدد5، ص 45. حيث ربط صاحب المقال بين الغرابة عند عبد القاهر الجرجاني والغرابة في نظريات التلقي عند هانس روبرت ياوس خاصة.

يحملها. وهو ما يجعل هذا النقد يختلف في نظرته إلى مسألة التلقي عما انتهت إليه التفكيكية من قيام عملية الإبداع على انعدام رسالة النص وعلى انقطاع الصلة بينه وبين المتلقي[1].

وإذا كان الحديث عن علاقة النص بالمتلقي من خلال وظيفته التأثيرية (النفعية والجمالية) متضمّنة في كثير من كتابات النقاد القدامى (الذين خاضوا في قضية الغموض والوضوح خاصة)، فإن ما جعلنا نخصص الحديث هنا عن حازم القرطاجني هو كثرة إثارته لهذه المسألة في كتابه "منهاج البلغاء" كثرة ملفتة، إضافة إلى كونها عنصرا أساسيا من عناصر الرؤية النقدية ونظرية الشعر عنده، في هذا الكتاب.

ونظرية الشعر عند حازم تجد جذورها في التراث النقدي العربي الذي ربط الشعر بوظيفته، كما يبدو ذلك من تعريفه له، الذي ربطه بوظيفته التربوية: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكرِّه إليها ما قصد تكريهه، لتُحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه"[2].

وإذا كان صاحب كتاب "المرايا المقعرة" قد رأى في هذا التعريف لحازم القرطاجني استنساخا لتعريف أرسطو للشعر من حيث كون وظيفته عند هذا الأخير تتمثل في تحبيب الفضيلة والتنفير من الرذيلة[3]، فإن ما غاب عن هذا الناقد أن تعريف حازم لا يتضمن الإشارة إلى تحبيب الفضيلة أو تقبيح الرذيلة، بل يجعل هذين الأمرين شاملين معا للرذيلة والفضيلة، إذ قد يقع من الشاعر تحبيب الرذيلة أو

---

(1) انظر تفصيل موقف البنيوية والتفكيكية من المتلقي ضمن كتاب عبد العزيز حمودة "المرايا المحدبة"، سلسلة عالم المعرفة العدد 232، خاصة الفصلان الثاني والثالث من الكتاب.

(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص 71.

(3) يقول عبد العزيز حمودة في كتابه الرائد "المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية": "إن هذا في الواقع جوهر التعريف الكلاسيكي (اليوناني) لوظيفة الشعر. ولم يكن ينقص حازما إلا أن يضيف إلى هذا المقطع من تعريفه لفظتي "الفضيلة" أو "الرذيلة" ليتفق تعريفه لوظيفة الشعر مع التعريف اليوناني لها. فالشعر، في ذلك المفهوم السابق يحض على الفضيلة ويحببها إلى النفس وينفر من الرذيلة ويدفعها إلى الهرب منها" (المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية، عبد العزيز حمودة، ص330 - 331).

تقبيح الفضيلة. وهذا ما يتضمنه قوله: "من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكرّه إليها ما قصد تكريهه". وهو نفس ما انتبه إليه هذا الناقد في معرض حديثه عن تميز تعريف النقد العربي للشعر واختلافه عن التعريف اليوناني له، حيث يقول في تصحيحه لرأي رآه صلاح رزق: "دعونا أولا نصحح مفهوما يرده المؤلف (صلاح رزق) لأرسطو، ونعني به "تصوير الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل"، لأن ذلك المفهوم يمثل التعديل الذي أضافه البلاغيون العرب إلى مفهوم أرسطو الأصلي. فجعل الجميل قبيحا والقبيح جميلا لم يقل به أرسطو الذي تحدث عن محاكاة القبيح بصورة أكثر قبحا والجميل بصورة أكثر جمالا، وشتان بين النظريتين"[1]. وفي كلام حازم القرطاجني نفسه ما يؤكد هذا الأمر وينفي عنه تهمة اجترار موقف أرسطو. يقول حازم: "ومِن الْتذاذ النُّفوس بالتخيل أنَّ الصور القبيحة المستبشَعة عندما تكون صوَرُها المنقوشةُ والمخطوطة والمنحوتة لذيذة إذا بلغت الغايةَ القصوى من الشَّبَه بما هي أمثلةٌ له فيكون موقعها من النفوس مستَلَذا، لا لأنها حسنة في أنفسِها، بل إنها حسنة المحاكاة لِما حوكي بها عند مُقايَسَتها به"[2].

ومع إقرار حازم بوجود هذه الأنواع المختلفة من التخييل في الشعر، يعلن انحيازه للتخييل النافع الذي يقوي جانب الخير: "الأقاويل الشعرية... القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار، ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد، بما يُخيّل لها فيه من خير أو شر"[3].

وهذه الوظيفة التي انحاز إليها حازم دافع عنها في أكثر من موضع من الكتاب؛ إن لم نقل إن جل فصول الكتاب تدور حولها لارتباطها عنده بسمو مكانة الشعر ودفاعه عنها، ومن ذلك ما جاء في قوله: "وأما الاستعداد الذي يكون بأن يُعتقَد فضلُ قول الشاعر وصدْعه بالحكمة فيما يقوله فإنه معدوم بالجملة في هذا

(1) نفسه، ص336.

(2) منهاج البلغاء، ص116.

(3) نفسه، ص337.

الزمان. بل كثير من أنذال العالم، وما أكثرهم!، يعتقدون أن الشعر نقص وسفاهة... وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيها ضد ما اعتقده هؤلاء الزعانفة، على حالٍ قد نبّه عليها أبو علي ابن سينا فقال: كان الشاعر في القديم ينزّل منزلة النبي، فيُعتقَدُ قولُه ويُصَدَّق حُكمه ويُؤمَنُ بكهانته"[1].

غير أن أكثر حديث حازم عن التلقي والأهمية التي يجب إعطاؤها للمتلقي هو ما جاء ضمن المنهجين الثاني والرابع من القسم الأول من كتابه، الخاص بالمعاني.

فقد جعل أول هذين المنهجين خاصا بـ"**الإبانة عن طرق اجتلاب المعاني وكيفيات التئامها وبناء بعضها على بعض**"، واشترط في كل هذه الطرق التي أبانها في كل مَعْلم أن تكون مراعية لجانب التأثير في المتلقي من جهة، وقاصدة إلى إفهامه المعنى من جهة ثانية حتى يتم التواصل وتتم للشعر وظيفته التي طالما نافح عنها حازم كما بينا آنفا.

فعن جانب التأثير الذي يجب أن يراعيه الشاعر ذهب في المَعْلم الخاص بـ"**طرق اقتباس المعاني وكيفية اجتلابها وتأليف بعضها إلى بعض**" إلى ما يجب أن يقصده الشاعر من تنويع الكلام وابتغاء المعاني الجديدة والابتعاد عن التكرار حتى يكون ذلك أخف على نفس المتلقي وأدعى لأن تتقبله[2]. وفي "**معلم دال على طرق العلم بكيفيات مواقع المعاني من النفوس**" قسم حازم أغراض الشعر إلى أصيلة ودخيلة: "فالمُتَصوَّرات التي في فطرة النفوس ومعتقداتها العادية أن تجد لها فرحا أو ترحا أو شجْوا هي التي ينبغي أن نسميها المتصورات الأصيلة. وما لم يوجد ذلك لها في النفوس ولا معتقداتها العادية فهي المتصوَّراتُ الدخيلة، وهي المعاني التي إنما يكون وجودها بتعلُّم وتكسُّبٍ كالأغراض التي لا تقع إلا في العلوم والصناعات والمهن"[3]. ثم يبين ضرورة تحاشي إدخال هذا النوع الدخيل في الشعر

---

(1) نفسه، ص 124.

(2) نفسه، ص 16.

(3) نفسه، ص 22.

إلا إذا قصد الشاعر محاكاتها بالأغراض الأولى، والقصد في كل ذلك توخي ما يفهمه الجمهور ويألفه: "فالمعاني المتعلقة بهذه الطرق الخاصة ببعض الجماهير لا تَحسُن في المقاصد العامة المألوفة التي يُنحى بها نحو ما يستطيب الجمهور أو يتأثرون له بالجملة، فإذا استُعملت فيها فإنها مَعيبة (...) وإنما تكون أصيلة في الشعر إذا كان غرض الكلام مبنيا على محاكاتها وإيقاع التخييل فيها بالقصد الأول"[1].

ثم قسم بعد ذلك المعاني إلى أربعة أقسام زاوج فيها بين البعدين اللذين بهما يتصل الشعر بالمتلقي وهما: الفهم والتأثر. وهذه الأقسام هي:

- ما يفهمه الجمهور ويتأثر له.
- ما يفهمه ولا يتأثر له.
- ما يتأثر له إذا فهمه.
- ما لا يفهمه ولا يتأثر له إذا فهمه.

ثم قال: "وأحق هذه الأشياء بأن يُستعمل في الأغراض المألوفة من طرق الشعر ما عُرف وتُؤثر له، أو كان مستعدا لأن يُتأثر له إذا عُرف، وكان في قوة كل واحد من جمهور مَن جبلَته في الفهم صالحة أن يتصور ذلك إذا عُرّف به، وذلك كالأخبار التي يحيل عليها الشعراء"[2]. ويعود ترجيح حازم للصنف الأول إلى الأهمية البالغة التي يعطيها لوضوح المعنى في إطار التواصل. وهي أهمية هيمنت حتى على تنظير البلاغيين العرب للمجاز الذي يجب أن يحافظ على وضوح المعنى. يقول الجرجاني: "إذا كان النظم سويا والتأليف مستقيما كان وصول المعنى إلى قلبك تلو وصول اللفظ إلى سمعك وإذا كان على خلاف ما ينبغي وصل اللفظ إلى السمع وبقيت في المعنى تطلبه وتتعب فيه وإذا أفرط الأمر في ذلك صار إلى التعقيد الذي قالوا إنه يستهلك المعنى. واعلم أن لم تضق العبارة ولم يقصِر اللفظ ولم ينغلق الكلام في هذا الباب إلا لأنه قد تناهى في الغموض والخفاء إلى أقصى

(1) نفسه، ص 22 - 23.

(2) نفسه، ص 21.

الغايات"[1].

وقد استفاد حازم من تقسيم عبد القاهر الجرجاني للمعاني إلى معان أوائل ومعان ثوان، ومن تمييزه بين المعنى ومعنى المعنى، فقسم المعاني أيضا تقسيما ثانيا ميز فيه بين المعاني الأوائل وهي "ما يكون مقصودا في نفسه" والمعاني الثواني وهي "ما ليس بمعتمَد إيرادُه ولكن يورَد على أن يحاكَى به ما اعتمد من ذلك أو يحال به عليه أو غير ذلك[2] ". فهو يستفيد في ذلك من قول الجرجاني في تقسيمه للكلام إلى حقيقة ومجاز: " فصل الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة فقلتَ: خرج زيد (...) وضربٌ آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل. وقد مضت الأمثلة فيها مشروحة مستقصاة. أوَ لا ترى أنك إذا قلت: هو كثير رماد القدر، أو قلت: طويل النجاد، أو قلت في المرأة: نؤوم الضحى، فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضَك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا هو غرضك، كمعرفتك من كثير رماد القدر أنه مضياف ومن طويل النجاد أنه طويل القامة (...) وكذا إذا قال: رأيت أسدا، ودلَّكَ الحال على أنه لم يرد السبُع، علمتَ أنه أراد التشبيه، إلا أنه بالغ فجعل الذي رآه بحيث لا يتميز من الأسد في شجاعته. وكذلك تعلم في قوله: بلغني أنك تقدم رجْلا وتؤخر أخرى أنه أراد التردد في أمر البيعة واختلاف العزم في الفعل وتركه على ما مضى الشرح فيه. وإذ قد عرفت هذه الجملة فها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول: المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهومَ من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر

---

(1) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص210 – 211.

(2) منهاج البلغاء، ص 23.

كالذي فسرتُ لك"[1].

ثم رأى حازم أن من الأغراض ما يصلح لأن يكون له معنى أول وثان ومنها ما ليس له إلا ثان. فالأولى هي: "ما تعلق المتصوِّر فيه بشيء معروف عند الجمهور"، وهي المعاني الجمهورية، والثانية هي "ما تعلق التصور فيها بحقيقة شيء لا تعم معرفته جميع الجمهور"[2].

ثم بين تقديمه للصنف الأول القريب إلى فهم الجمهور: "فالأصيل في الأغراض المألوفة في الشعر من هذين الصنفين ما صلح أن يقع فيها أولا وثانيا (...) وهي المعاني الجمهورية. ولا يمكن أن يتألف كلام بديع عال في الفصاحة إلا منها، والصنف الآخر (...) لا يأتلف منه كلام عال في البلاغة أصلا. إذ من شروط البلاغة والفصاحة حسن الموقع من نفوس الجمهور"[3].

ولا يفوتنا أن نلمح هنا إلى هذا الربط الذي يقيمه المؤلف بين الشعر والبلاغة التي من شروطها الإفهام وحسن التأثير؛ وهو ما ينسجم مع رأي معظم المتقدمين في تعريف البلاغة. فقد جاء في البيان والتبيين أن أبا مسلم الخراساني قال: "يكفي من حظ البلاغة أن لا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع"[4]. وقال الهندي: "البلاغة وضوح الدلالة وانتهاز الفرصة وحسن الإشارة"[5]. كما قال الجاحظ أيضا في معرض تعريف البلاغة: "ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم والحمل عليهم على أقدار منازلهم."[6].

وانسجاما مع هذا الاتجاه الذي يدعو إلى تضمين الشعر ما يفهمه الجمهور

(1) دلائل الإعجاز، ص203 – 204.
(2) منهاج البلغاء، ص 24.
(3) نفسه، ص 24 – 25.
(4) البيان والتبيين، للجاحظ، 87/1.
(5) نفسه 88/1.
(6) نفسه 93/1.

واجتناب ما ينكره، دعا إلى تحاشي إيراد المعاني العلمية لاستعصائها على الفهم[1].

أما المنهج الرابع من باب المعاني فقد خصصه حازم لـ"**الإبانة عن الأحوال التي تعرض للمعاني في جميع مواقعها من الكلام، فتوجد بها ملائمة للنفوس أو منافرة لها**". ومن أهم القضايا التي تناولها في هذا المنهج قضية الوضوح والغموض، وفيها يتضح ميله إلى الوضوح انسجاما مع الوظيفة التبليغية التي أناطها بالشعر، فقد أفرد مَعْلما لبيان "**طرق العلم بما يزيل الغموض والاشتكال العارضين في المعاني**" فصّل فيه ما يجب على الشاعر التوسل به لإزالة الغموض الذي قد يعترض معاني شعره: كتسهيل العبارة إذا كان المعنى في نفسه دقيقا، واستيفاء المعنى في عدة أبيات إذا ضاق عنه البيت الواحد وإسقاطه إذا تعذر الاستيفاء، حتى لا يأتي المعنى ناقصا، وعدم الانحراف بغرض الكلام عن مقصده، حتى لا يفهم المتلقي عكس المراد...[2].

وما يقال عن المعاني يقال عن الألفاظ أيضا، فـ"الواجب على الشاعر أن يجتنب من هذا ما توغل في الحوشية والغرابة ما استطاع حتى تكون دلالته على المعاني واضحة وعبارته مستعذبة"[3]. وهو ما ينسجم مع اتجاه الوضوح في النقد العربي، الذي يربط فصاحة الشعر بوضوح ألفاظه، فقد جاء في الأغاني أن أبا العتاهية قال: "الشعر ينبغي أن يكون مثل أشعار الفحول المتقدمين أو مثل شعر بشار وابن هرمة فإن لم يكن كذلك فالصواب لقائله أن تكون ألفاظه مما لا تخفى على جمهور الناس مثل شعري"[4].

ثم إنه قسم المعاني من حيث الغموض والوضوح إلى قسمين: "منها ما يحتاج في فهمه إلى مقدمةٍ من معرفةِ صناعة أو حفظِ قصةٍ، فالتي لا يُحتاج في فهمها إلى مقدمة هي المعاني الجمهورية التي يشترك في فهمها الخاص والعام،

---

(1) منهاج البلغاء، ص29.

(2) نفسه، ص 177 وما بعدها.

(3) نفسه، ص 185.

(4) الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، 74/4.

وعليها مدار معظم المعاني الواقعة في الأغراض المألوفة من الشعر، وهي مستحسَنة فيه"[1]. أما التي تحتاج في فهمها إلى العلم بصنعةٍ ما فيشترط عدم إدخالها في الشعر، وأما التي يحتاج فهمها إلى قصة فيشترط أن تكون القصة التي تحيل عليها مشهورة "وإن لم تكن مشهورة فإن ذلك لا يستحسن"[2]. وهو ما يجعل أصل هذه القضية قائما عنده على مراعاة الكتابة الإبداعية للثقافة المشتركة بين المبدع والمتلقي.

غير أن حازما صرح بعد ذلك بجواز إيراد المعاني العلمية إذا وافقت الغرض الذي يرمي إليه الشاعر: "فأما إذا كان غرض الشعر مبنيا على وصف أشياء علمية (...) فإيراد تلك المعاني والعبارات غير معيب في ذلك الغرض"[3]. إلا أن كثرة نهي المؤلف عن ذلك في غير هذا الموضع تجعلنا نرجح تفضيله عدم إيراد تلك المعاني؛ يدل على هذا ما استدرك به قائلا على سبيل التعميم: "فكل ما انتسب إلى صناعة من الصنائع انتسابَ ما ذُكِر من حيث هو معنى راجعٌ إليها أو عبارةٌ مستعمَلةٌ فيها، فليس يحسن استعماله في الشعر، إذ الواجب أن يُقتصر بالأشياء على ما هي خاصة به، وألا يُخلَط فن بفن بل يُستعمل في كل صناعة ما يخصها ويليق بها، ولا يشاب بها ما ليس منها"[4]. إذ يبدو ذلك الاستثناء الذي خص به الأغراض العلمية أقرب إلى حذر العالِم من التعميم المطلق منه إلى إيثار إيراد تلك العبارات في تلك الأغراض. فهذا الاستثناء لم يورده إلا في موضع واحد، ولم يُفَصّل فيه كما فصّل في غيره.

تلك إذاً بعض المواضع التي تناول فيها حازم علاقة النص الشعري خاصة بالمتلقي، وهي تدلنا على أن نظرية الشعر عنده تقوم على الوظيفة التبليغية والتربوية التي يجب أن تؤديها القصيدة. وهذا ما جعلها تستند إلى مبادئ أهمها:

---

(1) منهاج البلغاء، ص 188.

(2) نفسه، ص 188.

(3) منهاج البلغاء، ص 190.

(4) نفسه، ص 192.

- أن الشعر يتوجه إلى "الجمهور" لا إلى "الخاصة".

- على القصيدة أن تكون قادرة على التأثير في الجمهور و"إمالة" قلوبهم، حتى تقوم بوظيفتها التربوية التي هي أهم وظيفة للشعر.

- على الشاعر أن يتوخى ما يفهمه الجمهور من المعاني والألفاظ وأن ينصرف عن كل ما من شأنه أن يسيء إلى وضوح الرسالة الشعرية.

وهذه المبادئ تؤكد حقيقة أساسية هي أن مسألة التلقي عند حازم تستند إلى مرجعية ثقافية تربط كل نص برسالته، وتربط هذه الرسالة بمدى ما يسمح به النص من شروط التواصل مع المتلقي. وهذا التصور ينطلق من اعتبار النص "كلاما"، والكلام إنما وضع للتواصل بين الناس. يقول حازم: "لما كان الكلام أولى الأشياء بأن يُجعل دليلا على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها بحسب احتياجهم إلى بعضهم بعضا على تحصيل المنافع وإزاحة المضار، وإلى استفادتهم حقائق الأمور وإفادتها، وجب أن يكون المتكلم يبتغي إما إفادة المخاطب وإما الاستفادة منه"[1].

ولعل في ذلك اختلافا واضحا عن مفهوم التلقي في جانب من النقد الغربي الحديث والنقد الحداثي العربي الذي أصبح يقوم على إلغاء رسالة النص ويجعل تلقيه إبداعا ثانيا لا علاقة له بمقصدية النص الأصلي.

1. 2. جمالية التلقي:

يرتبط الحديث عن التلقي في النقد الحديث بالاهتمام المتزايد الذي أصبح يلقاه المتلقي من خلال التصور الذي طورته جمالية التلقي الألمانية حول إشراكه في إنتاج المعنى.

وإذا كانت نظرية التلقي الحديثة ترتبط بعَلَمي جامعة كانستانس: ياوس Jauss وإيزر Iser فإن ذلك لا يعني التنكر للجهود التي سبقتهما في هذا المجال، والتي أولت أهمية لا تنكر للتواصل مع المتلقي. ويكفينا هنا أن نشير إشارة عابرة إلى مفهوم إنجاردن Ingarden عن المواضع المبهمة[2] حيث يرى أن كل عمل أدبي أو

(1) نفسه، ص344.

(2) وهي التي أخذها إيزر وسماها بفراغات النص، كما سنوضح لاحقا.

كل شيء معروض في النص يحتوي على مواضع مبهمة غير متعينة على القارئ أن يقوم بملئها حتى يتم تجسيد Concrétisationالعمل الأدبي[1].

ونظر جان موكاروفسكي Mukarovsky (من بنيويي براغ) إلى العمل الأدبي على أنه بنية تتمير بميزتين هما: الاستقلال والوظيفة التوصيلية. وهو في جانبه التوصيلي هذا يشبهه بالكلام Parole "أي المظهر الفعلي للكلام في نظام لغة بعينها"[2].

كما لا يفوتنا أن نشير إلى جهود غادامير في علم التأويل، وخاصة في بلورته لمفهوم أفق التوقعات الذي أخذه عنه بعد ذلك ياوس[3].

لقد أثمرت كل هذه الجهود وغيرها ظهور نظرية متكاملة للتلقي مع نهاية الستينيات من القرن الماضي تزعمها علَمان من جامعة كونستانس هما: هانس روبرت ياوس H. R. Jauss وفولفغانغ إيزر Wolfgang Iser. وكان ياوس قد أقام نظريته التي دعاها ب"جماليات التلقي" على التبشير بما سماه بالنموذج الرابع، بعد أن استنفدت النماذج النقدية القديمة طاقتها، حسب زعمه، وهي: النموذج الكلاسي الذي انتهى مع بداية النهضة العلمية والنموذج الوضعي الذي انتهى مع نهاية الحرب العالمية الأولى والنموذج الشكلاني الجمالي الذي أصبح يسير نحو نهايته مع تصاعد الدعوات إلى ضرورة الربط بين العمل الأدبي وظروفه الاجتماعية[4]. فالعيب الأكبر الذي انطوت عليه هذه النماذج في نظره هو أنها تجاوزت قطبا رئيسا في عملية الإبداع الفني هو المتلقي أو "الجمهور".

بناء على هذا، دعا ياوس إلى إعادة كتابة تاريخ الأدب، منتقدا التأريخين الماركسي والشكلاني. فالأول اقتصر على فحص عملية إنتاجه، بينما اقتصر الثاني على مجرد وصف بنياته المستقلة، في حين أن المطلوب في نظره هو أن ينظر إلى

---

(1) نظرية التلقي(مقدمة نقدية)، تأليف روبرت هولب، ص 91 - 92.

(2) نفسه، ص 13.

(3) انظر حول الجذور المعرفية لهذا المفهوم: نظرية التلقي لروبرت هولب، ص 154 - 155.

(4) نظرية التلقي لروبرت هولب ص 41 - 43.

هذا التاريخ على أنه جدل بين الإنتاج والتلقي[1]. يقول ياوس في هذا الاطار: "الأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال، لا من خلال الذات المنتجة فحسب، بل من خلال الذات المستهلكة كذلك، أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور"[2] هذا التفاعل بين المؤلف (النص) والجمهور، والذي هو في أصله اعتراف بالوظيفة التواصلية التي يجب أن يقوم بها النص[3]، سعى ياوس إلى مقاربته من خلال مفهوم أفق التوقعات[4] الذي يكتسي أهمية مركزية في مرحلته النقدية المبكرة. فقد نظر إلى النص من زاويته الوظيفية في علاقتها بالمتلقي، حيث رأى أن جمالية العمل الأدبي تقاس بمدى التأثير الذي يحدثه على جمهور مفترض[5]. ويوضح ياوس هذه الفكرة بتمييزه بين أفق توقعات العمل وأفق توقعات المتلقي، إذ إن المتلقي عندما يلتقي بالنص أول مرة ينتظر منه أن يستجيب لتوقعاته حول هذا النص، وعند ذلك تأخذ العلاقة بين الطرفين أحد المنحيين: الانسجام أو الصدام.

ويرى ياوس أن أنجح الأعمال ما صدم أفق توقعات المتلقي، حيث يؤدي ذلك إلى وجود "مسافة جمالية" بينه وبين العمل الأدبي. وتأتي أهمية هذه "المسافة" عنده من كونها تؤدي إلى تغيير أفق توقعات المتلقي إلى ما ينسجم مع العمل الجديد[6]. وبهذا، فقد ربط ياوس بين هذا المفهوم وبين الوظيفة التحريرية للأدب، إذ أن وظيفته الأساسية تتجه نحو تغيير التصورات والقيم والمواضعات الاجتماعية. وقد قدم مثالا ملموسا على ذلك هو رواية مدام بوفاري التي حوكم فلوبير بسببها

---

(1) نفسه، ص 151 – 152.

(2) نفسه، ص 152.

(3) سيؤدي استعمال ياوس لمفهوم أفق التوقعات إلى الانحراف عن هذه الوظيفة في المرحلة المبكرة من عمله التنظيري كما سيأتي.

(4) لم يقدم ياوس تعريفا دقيقا لهذا المفهوم، وقد عرفه روبرت هولب بأنه "جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص". نظرية التلقي، ص 156.

(5) نفسه، ص 161.

(6) العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، د. رشيد بنحدو، مجلة عالم الفكر، ع: 1 – 2، ص490.

بتهمة ترويج الفجور، فكانت هذه المحاكمة نتيجة لسوء فهم الأداة الفنية الجديدة التي وظفها فلوبير، والتي مكنت فيما بعد من مراجعة الموروث الخلقي للمجتمع. يقول ياوس: "كما كانت الأداة الفنية قد حطمت عرفا روائيا قديما يتمثل في الحكم الأخلاقي[1] على الشخوص الروائية، الذي يكون على الدوام حكما بينا يؤكده الوصف، فإن الرواية قد استطاعت أن تجذر أو تطرح أسئلة جديدة عن الممارسة العملية للحياة، وهو ما هيأ، في أثناء إجراءات المحاكمة، المناسبة الأصلية للاتهام المتمثل في الشهوانية المزعومة، في أن يتراجع نهائيا إلى الخلفية"[2].

وإذا كان من غير الممكن إنكار مثل هذه الوظيفة التي يؤديها العمل الأدبي في علاقته بالمتلقي، فإنه يمكن القول بأن تصور ياوس عن أفق الانتظار قد أدى به إلى نتيجة عكسية في بناء علاقة النص بالمتلقي إذ اعتبر الانزياح عن أفق توقعات المتلقي معيارا في تقويم العمل الأدبي، وهو ما أسقطه في آلية تقترب به كثيرا من مفهوم التغريب الذي قال به الشكلانيون حيث "تؤدي الطرافة فيما يبدو دورها بوصفها المعيار الوحيد للتقويم"[3]. يقول روبرت هولب R. Holub في نقده لهذا المفهوم: "فإذا أخذت الكتابة العشوائية لحيوان الشمبانزي على الآلة الكاتبة ونشرت على أنها رواية مثلا، فالمؤكد أنها ستبتعد عن توقعات جمهور القراء. ولكن بالنسبة إلى جمهور معاصر أو إلى أي ناقد، فإنه لكي يتناول هذه القطعة من الأدب بوصفها عملا جادا لا بد لها من أن تستجيب عن قرب لبعض المعايير الأدبية المعروفة. وبعبارة أخرى فإن المسافة الواقعة بين الأفق والعمل تعد معيارا غير كاف لتحديد القيمة الأدبية"[4].

وواضح أن ما أراد روبرت هولب قوله ليس فقط تلك النتيجة التي خلص إليها من أن المسافة الجمالية ليست معيارا للأدبية، ولكن أيضا ما جاء في ثنايا

---

(1) كذا، والصواب: الخلقي، إذ لا تصح النسبة إلى الجمع، إلا فيما ندر.

(2) نظرية التلقي، ص174.

(3) نفسه ص 163.

(4) نفسه، ص 161 - 162.

حديثه من أن العمل الأدبي لا بد أن يحقق الحد الأدنى من الانسجام مع أفق توقعات المتلقي حتى يحقق وظيفته في التواصل، وهو ما قفز عليه ياوس أثناء تنظيره لهذا المفهوم.

كل هذه النواقص وما تعرضت له من نقد عنيف[1] جعلت ياوس يسعى منذ بداية السبعينيات إلى إيلاء أهمية أكثر للوظيفة التحريرية للفن ضمن كتابه "دفاع محدود عن التجربة الجمالية" الذي نشر سنة 1972، فشن هجوما على النظريات الجمالية الخالصة كنظرية أدورنو Adorno "السلبية" التي لا ترى قيمة العمل الفني إلا في نفيه للمجتمع، وجماعة تل كل Tel quel ومذهب الفن للفن[2]. ووصل به الأمر في ذلك إلى أن أعاد النظر في مفهوم "أفق التوقعات" باعتباره لا يفي بالوظيفة التواصلية للفن. يقول في هذا الصدد: "وفقا لهذه النظرية (أي جماليات التلقي) يقوم جوهر العمل الفني على أساس تاريخانيته، أي على أساس الأثر الناشئ عن حواره المستمر مع الجمهور، فالعلاقة بين الفن والجمهور ينبغي إدراكها في إطار جدلية السؤال والجواب. ويحرز تاريخ الفن تفرده عن طريق تغير الأفق بين المأثور الطبيعي والتلقي المستوعب، وبين الكلاسيكية القارة، والتشكيل المستمر للقاعدة. وتشترك هذه النظرية مع نظرية التطور عند الشكلانيين كما تشترك مع جماليات السلبية وكل النظريات المتجهة نحو التحرر (ويشمل ذلك الماركسيين) في الاعتقاد في أولوية ما هو جديد بالغ الإثارة في مقابل ذلك الذي صار مستقرا مع مضي الزمن، أي أولوية السلبية أو الاختلاف في مقابل المعنى الإيجابي الجاري في العرف، وهذه الحجج كافية بالنسبة إلى تاريخ الفن ودوره الاجتماعي بعد أن حصل الفن على استقلاله الذاتي، ولكنها لا يمكن أن تكون منصفة لوظيفته العملية والتوصيلية"[3].

---

(1) انظر في ذلك: هانز روبرت ياوس، من توقعات القارئ إلى معنى التجربة الجمالية، فخري صالح، مجلة علامات في النقد، ع 32، ص 351 - 352.

(2) نظرية التلقي، ص 177 - 180.

(3) نفسه، ص 182.

بهذا النقد الذاتي الذي وجهه ياوس إلى نظريته المبكرة يكون قد أعاد الاعتبار لجانب التواصل بين المتلقي والعمل الأدبي، وصحح المزلق الذي قاده إليه تنظيره لأفق التوقعات والمسافة الجمالية. وإلى هذا يشير أحد الباحثين في قوله: "لقد أصبحت اهتمامات هانز روبرت ياوس في فترة السبعينيات ذات طبيعة تأويلية خالصة، وأصبح تعبير "التجربة الجمالية" يتردد بصورة مستمرة في معظم كتاباته، حتى إن كتابه الأساسي الذي أصدره بالألمانية عام 1977 حمل عنوان: "التجربة الجمالية ونظرية التأويل الأدبي" (...) في هذا الكتاب يميز ياوس بين أنواع ثلاثة من التجربة: إنتاج الممارسة الجمالية، وعملية التلقي والعملية التواصلية (...) ويمكن القول إن النوع الثالث من أنواع التجربة، ممثلا بالعملية التواصلية، يحتل في هذه المرحلة من مراحل تفكير ياوس بؤرة مركزية، وهو يعرفه بأنه: متعة الشاعر التي يحركها الكلام، أو الشعر الذي يستطيع أن يحدث تغييرا في المعتقد، ويؤدي في نفس الوقت إلى تحرير عقل السامع أو المشاهد"[1].

وبذلك فإن أهم ما انتهت إليه نظرية ياوس في التلقي يمكن تلخيصه في النقط التالية:

- أن العمل الأدبي موجه إلى القارئ العادي، أي إلى الجمهور لا إلى "فقهاء اللغة"[2].

- أن العمل الأدبي يضطلع بوظيفة تحريرية تجاه المجتمع.

- أن مفهوم أفق التوقعات بالشكل المعياري الذي صيغ به في أواخر الستينيات يسيء إلى الوظيفة التوصيلية للفن، ومن ثم يجب مراجعته. ونحن لا نجد عناء في ملاحظة التوافق الموجود بين هذه النقط وبين ما أقام عليه حازم القرطاجني نظريته في وظيفة الشعر.

أما إيزر W Iser فقد كان مشغولا في بناء نظريته بطريقة إنتاج المعنى، حيث ناهض النظريات التقليدية التي تبحث عن المعنى المخبوء في النص، ورأى في

(1) هانز روبرت ياوس، من توقعات القارئ إلى معنى التجربة الجمالية، ص 352.

(2) نحو جمالية للتلقي، جان ستاروبنسكي، ص 43.

ذلك إهمالا للدور الذي يقوم به الطرف الثاني الذي هو المتلقي الذي بدونه لا يمكن أن يتحقق التواصل. يقول: "يتحقق التواصل عن طريق تضافر بنية النص مع فعل القراءة"[1] ومن هنا جاء قوله بمفهوم التفاعل L'interaction (بين النص والقارئ) الذي يعد السبيل الوحيد لإنتاج المعنى. وفي ذلك يقول: "إن النظريات النصية التي درست علاقة النص بالقارئ نظرت إليها من زاوية المعنى الوحيد الذي يقدمه النص للقارئ، والواقع أن القراءة تفاعل دينامي بين الطرفين: النص والقارئ"[2]. ولكي يتحقق هذا التفاعل، فإن على النص أن يكون حاملا لشروط التواصل مع القارئ، لكونه هو الذي يقوم بتوجيه عملية القراءة[3]. هذه الشروط حددها إيزر بمجموعة من المفاهيم التي هي بمثابة الدعائم التي أقام عليها نظريته في القراءة. ونحن نوجز من أهمها:

أ - **القارئ الضمني** Le lecteur implicite: يرى إيزر أن النص لا يكون قابلا للقراءة إلا ضمن شروط تحققه التي يحملها في داخله، والتي تجعله قادرا على الوصول إلى الآخرين، وهذا هو ما يشكل مفهوم القارئ الضمني الذي يعرفه بأنه "مجموعة من التوجيهات الداخلية للنص الخيالي التي تجعل تلقيه ممكنا"[4]. ومع العلم بأن هذا القارئ بنية تصورية لا تكتسب أي وجود واقعي داخل النص (ص 70)، فإنه يمكن القول بأنه يشير إلى ذلك التوقع الذي يضعه النص لقارئ مفترض حتى يصبح قادرا على تحقيق التواصل وأداء المعنى، وهذا ما يفسره أيزر في قوله: "إن مفهوم القارئ الضمني نموذج متعال Transcendantal يتيح تفسير الطريقة التي يحدث بها نص خيالي ما أثرا ويكتسب معنى"[5].

ب - **رصيد النص**du texte le répertoire: يتكون، حسب أيزر، من العناصر المنتقاة sélectionnées من خارج النص ليتم احتواؤها داخله: "رصيد النص هو

(1) L'acte de lecture ; théorie de l'effet esthétique, Wolfgang Iser, P: 197.

(2) نفسه، ص 198.

(3) نفسه، ص 71.

(4) نفسه، ص 70.

(5) نفسه، ص75.

الجزء المكون للنص الذي يحيل إلى ما هو خارج عنه"[1]. وتكمن أهميته في كونه يعد بمثابة المنطقة المألوفة المتفق عليها بين النص والقارئ، والتي تشكل نقطة الانطلاق نحو عملية التواصل[2]. لهذا يتحدث أيزر عن نوع من التواطؤ connivence يحدثه الرصيد بين النص والقارئ، وهو يعني أن العناصر المشتركة في الرصيد بين القارئ والمؤلف لا يجب أن تكون مقنّعة بشكل كامل[3]، لكنه حتى إذا ما كانت مقنعة، فإن التصور الذي يقدمه أيزر عن الرصيد لا يجعله عائقا لعملية التواصل، لأن عناصره يتم احتواؤها بشكل يغير من دلالتها الأصلية بما يحقق هذا الغرض، فهي "تخضع لعملية تحويل تعد شرطا أساسا للتواصل"، كما أنها تبدو "دائما في حالة اختزال"[4].

ج - **استراتيجيات النص** les stratégies du texte: من أهم الوظائف التي أناطها أيزر برصيد النص إعادة تشكيل المألوف بفعل التفاعل الذي يحدث أثناء عملية القراءة بين النص والقارئ. ولكي يقوم الرصيد بهذا الدور يحتاج إلى بنية تقوم بتنظيم مادته وتتيح تحقيق التواصل بين النص والقارئ. هذه البنية التي يتضمنها النص هي ما سماه أيزر باستراتيجيات النص، وهي التي تتحكم في تنظيم عناصر الرصيد كما تتحكم في عملية تلقيها[5]. يقول أيزر: "على الاستراتيجيات أن تعيد الربط بين عناصر الرصيد (...) كما أن عليها أن تربط بين السياق المرجعي للرصيد وبين القارئ"[6].

غير أن عملية التنظيم هاته التي تقوم بها الاستراتيجيات ليست عملية تنظيم شاملة، لأنها لو كانت كذلك لألغت الدور الذي يقوم به القارئ، والذي لا يقل أهمية عن دور البنيات النصية ذاتها. لهذا رأى أيزر بأن ما تقوم به هذه

---

(1) نفسه، ص 128 - 129.

(2) نظرية التلقي لروبرت هولب، ص 208.

(3) L'acte de lecture, P: 129 - 130.

(4) نفسه، ص 129.

(5) نظرية التلقي لروبرت هولب، ص 211.

(6) l'acte de lecture, P: 161 .

الاستراتيجيات هو أنها تكتفي بأن تقدم للقارئ بعض الإمكانيات التنظيمية كي يقوم هو بهذه العملية[1]. وبذلك تتجلى أهمية الاستراتيجيات في عملية التواصل من خلال تكميلها لدور الرصيد (حيث تعد شرطا لتنظيمه) وكذلك من خلال إثارة خيال القارئ للقيام بعملية التنظيم مما يحقق عملية التفاعل بينه وبين النص.

د - البياض Le blanc: يعد هذا المفهوم من أهم المفاهيم التي تبرز دور القارئ في عملية التفاعل عند أيزر، إذ أن أهم ما يميز هذه العملية هو أن النص يقوم بتوجيه خطوات القارئ بشكل جلي، ويشكل البياض، الذي اعتمد فيه أيزر على نظرية إنجاردن في مناطق عدم التحديد أو فراغات النص، مظهرا جليا لهذا التوجيه، حيث يضطر القارئ إلى ملئه لتحقيق التواصل[2]، وهنا يرى أيزر بأن البياض هو الذي يتيح للقارئ الربط بين أجزاء النص حتى تتشكل الدلالة، إذ أن هذا البياض "هو الذي يشير إلى أن النص قد قام بتغييب بعض العناصر التي يجب أن تربط بين أجزائها، ومن ثم، فهو الذي يصل بين مفاصل النص"[3].

هذه الوظيفة البنيوية المتجلية في الربط الداخلي ليست هي الوظيفة الوحيدة التي ينيطها أيزر بالبياض، فهذه ليست سوى مرحلة وسيطة تهدف إلى تحقيق التواصل بضمان سلامة الرسالة النصية. فأيزر يعتبر البياض، أو عوامل الفصل les facteurs de disjonction خاصية مميزة للغة الخيالية يلجأ إليها الكاتب لضمان وظيفة التواصل، ذلك بأنه في اللغة العادية تتدخل عوامل غير لغوية لضمان سلامة الرسالة، منها النظام المرجعي للتجارب المشتركة بين الباث والمتلقي، وكذا علاقة هذا الأخير بالإطار العام لعملية التواصل، بينما تفتقر اللغة الخيالية إلى هذه العوامل، فيسعى الكاتب إلى تعويضها بالبياضات التي "تفرض الربط بين أجزاء النص، مما يفرض أيضا تكوين سياق قادر على إزاحة الغموض عن النص وإعطائه، من ثمة، معنى"[4].

---

(1) نفسه، ص 162، ونظرية التلقي، ص 211.

(2) نظرية التلقي، ص 202 و222.

(3) L'acte de lecture, P; 319.

(4) نفسه، ص 320.

كل هذا يدل على أن الهم الذي كان يشغل أيزر في "فعل القراءة" هو إيجاد الشروط النصية التي تضمن قدرا أكبر من التواصل بين النص والقارئ، بغرض تحقيق الغاية التي من أجلها يوجد النص ويُقرأ، وهي: إنتاج المعنى. وكل هذا يتضح من خلال المفاهيم الأخرى التي أغضينا عنها الطرف هنا تفاديا للإطالة، والتي ضمها كتابه "فعل القراءة"[1].

ويرى روبرت هولب في تقويمه لنظرية التلقي عند جماعة كانستانس أنها تعد إسهاما في الحركة العامة في ألمانيا التي قادها علماء الاجتماع خاصة حول نظرية الاتصال، ويقول في ذلك: "ولا شك أن نظرية التلقي نفسها يمكن النظر إليها في يسر على أنها إسهام في هذا المشروع الواسع النطاق، ولم يكن من قبيل المصادفة، مثلا، أن كلا من أيزر وياوس ينهي أكثر أفكاره النظرية إقناعا، المتعلقة بالتلقي أو الاستجابة، ينهيها بفقرات عن الاتصال"[2].

3.1. أمبيرتو إيكو ومشروع القراءة:

لعل من أهم النتائج التي أسفرت عنها نظرية التلقي الألمانية، ذلك التأثير الذي مارسته على نظرية القراءة عند أمبرتو إيكو، والمتجلي في الدور المركزي الذي أعطاه هذا الأخير للقارئ في عملية القراءة[3]، فأمبرتو إيكو يرى أن كل نص إنما هو موجه إلى قارئ، وهذا القارئ يتجلى دوره في عملية "التفعيل" التي تعد شرطا لا غنى عنه لتحقيق التواصل. يقول: "إن النص يصادر على المتلقي خاصته باعتباره شرطا لا غنى عنه لطاقته التواصلية الملموسة، بالإضافة إلى اعتباره شرط احتماليته ذات الدلالة، وفي عبارات أخرى فإن النص إنما يبث إلى امرئ جدير

(1) نخص بالذكر مثلا مفاهيم: وجهة النظر le point de vue والسلب la négation والسلبية la négativité.

(2) نظرية التلقي، ص 250.

(3) يمتد هذا التأثير إلى بعض المقولات المركزية عند إيكو مثل مفهوم القارئ النموذجي الذي يبدو قريبا من مفهوم القارئ الضمني عند أيزر، وكذلك حاجة النص إلى القارئ التي تحيل إلى مفهوم البياض (انظر: نظريات التلقي، فرانك شويرويجن، مجلة علامات في النقد، ع 27، ص 94 - 95).

بتفعيله"[1].

ولكي يبرز إيكو دور هذا التفعيل الذي يقوم به القارئ ينظر إلى النص باعتباره آلة معطلة بحاجة إلى من يشغلها "فالنص إن هو إلا نسيج فضاءات بيضاء وفرجات ينبغي ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها (فرجات) سوف تملأ، فيتركها بيضاء لسببين: الأول، وهو أن النص يمثل آلية كسولة (أو مقتصدة) تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها إلى النص (...) [و] لأن النص بقدر ما يمضي من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية، فإنه يترك للقارئ المبادرة التأويلية (...) إن نصا غالبا ما يتطلب إعانة أحدهم لكي يتحقق عمله"[2].

ولكي يكون النص قابلا لعملية التفعيل يشترط فيه أن يضع استراتيجية يأخذ فيها المتلقي بعين الاعتبار "فأن يكوّن المرء نصا يعني أن يضع حيز الفعل استراتيجية ناجزة تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر، شأن كل استراتيجية"[3]. وهذا يعني أن على النص أن يتوقع باستمرار قارئا يسعى إلى التواصل معه، وهنا يأتي حديث إيكو عن القارئ النموذجي الذي يقترب مفهومه من مفهوم القارئ الضمني عند أيزر[4]، إذ يقول في هذا الإطار: "ينبغي للمؤلف، في سبيل أن ينظم استراتيجيته النصية أن يلجأ إلى سلسلة من الكفايات (...) التي من شأنها أن تمنح العبارات المستخدمة من قبله مضمونا. وهذا مما يلزمه التسليم بأن مجموع الكفايات التي يرجع إليها إنما هو ذاته ما يرجع إليه قارئه. لذا تراه يستشف وجود "قارئ نموذجي" يكون جديرا بالتعاضد من أجل التأوين النصي بالطريقة التي يراها، هو المؤلف، ملائمة وقمينة بأن تؤثر تأويليا بمقدار ما يكون فعله (المؤلف) تكوينيا"[5].

فأهم دور يقوم به القارئ النموذجي إذن هو أنه يجعل النص يختار من

(1) القارئ في الحكاية، أمبرتو إيكو، ص 64.

(2) نفسه، ص 63 - 64.

(3) نفسه، ص 67.

(4) نظريات التلقي، فرانك شويرويجن، ص 94.

(5) القارئ في الحكاية، ص 68.

الكفايات تلك التي يعود إليها القارئ من أجل تحقيق التواصل.

كما أن عملية التفعيل التي هي غاية كل هذا ما هي إلا تأويل يمارسه القارئ على النص: "إننا نعني بالتأويل (في إطار هذا الكتاب) التفعيل الدلالي لكل ما يود النص، من حيث كونه استراتيجية، أن يقوله عبر تعاضد قارئه النموذجي"[(1)]. وما يود النص قوله هو، بلا شك، المعنى الذي يحمله إلى القارئ، لهذا يأتي الحديث عن مقصد النص عند إيكو مسايرا لحديثه عن التأويل والتفعيل. فهو يقول موضحا ما يقوم به القارئ: "تتمثل مبادرة القارئ في صياغة فرضية انطلاقا من مقصد النص"[(2)].

فحرية التأويل عند القارئ إذن لا يمكن فصلها عن المعنى الحرفي الذي يتضمنه النص والذي يشترط فيه أن يكون واضحا "ستدركون لماذا كنت مصرا على الدفاع عن المعنى الحرفي وعلى توضيحه"[(3)]. وبحديث إيكو عن المعنى الحرفي للنص يكون قد وصل بالتواصل بين النص والقارئ إلى ذروته المتمثلة في سلامة الرسالة التي يحملها النص، والتي ليست عمليةُ التفعيل بكل شروطها إلا وسيلة للإمساك بها.

وبعد، فإن هذا العرض يقودنا إلى استخلاص بعض النتائج التي تشترك فيها أهم النظريات النقدية التي بحثت في مجال التلقي وهي:

1- أن كل إبداع موجه إلى متلق ما، وغالبا ما يكون هذا المتلقي هو "الجمهور" لا النخبة (حازم وياوس).
2- أن كل نص عليه أن يحتوي في ثناياه الشروط التي تجعله قابلا للتواصل، ومن ضمن هذه الشروط:
3- أن عليه مراعاة ثقافة المتلقي الذي يتوجه إليه حتى يتحقق التواصل.
4- أن عملية التواصل التي تتفق حولها كل هذه النظريات مرتبطة بالوظيفة التغييرية التي يسعى النص إلى إحداثها في المتلقي، وهذا يعني أن

(1) نفسه، ص 237.
(2) ملاحظات حول سيميائيات التلقي، أمبرتو إيكو، مجلة علامات، ع 10، ص 37.
(3) نفسه، ص 31.

"معنى النص" ومقصديته يكتسيان أهمية مركزية في عملية التلقي.

غير أن هذا الاهتمام بالبعد التواصلي في نظريات التلقي المختلفة قد خضع في انتقاله إلى الحداثة العربية لموقفين بينهما من التباين ما يجعل منهما اتجاهين فنيين متعارضين، نعرض لكل منهما فيما يلي:

2 - حداثة القطيعة

يمكن أن نميز، في ضوء ما سبق، بين اتجاهين فنيين كبيرين داخل الحداثة الشعرية العربية:

- اتجاه اهتم في شعره بما يحقق التواصل مع الجمهور، وتمثله فئة من الشعراء من أبرزهم شعراء المقاومة الفلسطينية، وعلى رأسهم محمود درويش وفدوى طوقان وسميح القاسم، وعدد كبير من الشعراء الذين حملوا مشعل الحداثة الشعرية كنزار قباني وأمل دنقل ومظفر النواب وعبد الوهاب البياتي...

- واتجاه جعل همه تحطيم علاقته بالجمهور، مع التوجه، في أحسن الأحوال، نحو متلق "غير عددي"[1] متمثل في النخبة. هذا الاتجاه يمثله ما يمكن تسميته بالشعراء والنقاد "الأدونيسيين"، وهو الذي سيطر على الساحة لأسباب لا مجال لذكرها، وراجت مفاهيمه حول طبيعة الإبداع الشعري بشكل جعله يحتكر لنفسه صفة الحداثة ويصف كل ما عداه بالتقليد و"الاتباع" الذي هو نقيض "الإبداع".

فإذا بدأنا بهذا الاتجاه، نجده يدين في جل مواقفه المتعلقة بهذا الجانب لتنظيرات أدونيس حول الكتابة الجديدة التي جاءت مسايرة للتحول الشعري الذي انخرط فيه منذ ديوان "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل"[2]. فأهم شيء يميز الكتابة الجديدة عنده هو أنها تقطع صلتها بالمعايير الفنية السائدة لتبني معاييرها الخاصة: "الكتابة الإبداعية هي التي تمارس تهديما شاملا للنظام السائد

(1) هذا مصطلح لأدونيس سنعود إليه.

(2) يشير أدونيس نفسه إلى نقطة التحول هاته، انظر: الأعمال الشعرية الكاملة، أدونيس، 6/1.

وعلاقاته، أعني نظام الأفكار"[1]. وبناء على ذلك ميز أدونيس بين الحديث والجديد. فالأول ذو بعد زمني محض، بينما الجديد يشير إلى التفرد المبني على التجاوز المستمر حيث إن "كل إبداع تجاوز وتغيير"[2].

وقد أدرك أدونيس أن صياغة هذا الموقف من التجديد المنبني على التجاوز والقطيعة مع الموروث لا يمكن أن يكتمل دون تحديد موقف من القارئ الذي ما هو إلا نتاج هذا الموروث الفني ومعاييره الجمالية، فرأى، لذلك، أن الشعر لا يكون حداثيا إلا إذا أقام قطيعة مع الجمهور، فميز بين ممارستين شعريتين متناقضتين: إحداهما "جمالية" والثانية "تواصلية" تضرب بجذورها في أعماق المجتمع التقليدي الذي يرى أن "الشعر يكون للآخر، لجمهور ما، أو لا يكون شيئا"[3]. وهذه الممارسة في رأيه لا يمكن أن تكون إبداعية ما دامت تستحضر التواصل مع الجمهور، لأنها تفقد حينئذ بعدها "الجمالي".

وتحدث أدونيس في نقده للممارسة الإبداعية التقليدية عن الجمهور "العددي" الذي تتوجه إليه، واشترط أن يكون جمهور الشعر جمهورا خاصا "مسلحا بالثقافة الفنية العالية، خصوصا أن الجمهور، على الصعيد الفني، هو غيره على الصعيد السياسي مثلا، فهو في الفن لا يمكن أن يكون فنيا أو عدديا"[4]. وبعبارة أوضح، فإن جمهور الشعر لا يجب أن يكون جمهورا بل نخبة.

هذا الموقف الذي وقفه أدونيس من الجمهور "العددي" أدى به إلى مهاجمة شعر المقاومة الفلسطينية، ومنه شعر محمود درويش، واعتباره شعرا تقليديا لكونه يتوجه إلى هذا الجمهور: "إن شعر المقاومة ما يزال على الصعيد الثوري شعر تبشير يخاطب الجمهور العددي باللغة السائدة، وهو لذلك شعر استهلاك، ولا يقدم

---

(1) زمن الشعر، أدونيس، ص 296.

(2) مقدمة للشعر العربي، أدونيس، ص 100.

(3) الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، 3 - صدمة الحداثة، أدونيس، ص 239.

(4) نفسه، ص 251.

للمستهلك إلا وهم الثورة"[1]. كما أن من أهم مؤاخذاته على هذه الممارسة الشعرية اعتمادها في عملية الإبداع على الثقافة والمعايير الفنية المشتركة بين المبدع والمتلقي، حيث يرى في هذه الثقافة وسيلة لإخضاع القارئ و"تحييد" الشعر وارتدادا إلى الماضي بدل الاتجاه نحو المستقبل[2].

ولم يقتصر تبشير أدونيس بمفهومه للتجديد وتكريس القطيعة مع الماضي على مهاجمة ما سماه بالممارسة الشعرية التقليدية ومهاجمة الثقافة المشتركة بين المبدع والمتلقي، بل تعداهما إلى إعلان سخطه من هذا المتلقي (العددي) نفسه واتهامه بالجهل والتخلف والعجز عن مسايرة الحداثة، الأمر الذي يفرض، في نظره، على الشاعر العربي الانفصال عن هذا المتلقي ومعارضته والقذف به "خارج نفسه" في سبيل التمكن من الكتابة الإبداعية[3].

لقد انتهى الأمر بأدونيس، نتيجة هذا الموقف الذي أعلنه من المتلقي إلى "تنميط" الحداثة، حيث أصبحت لا تعني شيئا سوى الانزياح عن المألوف[4]، وهو ما يحيل بشكل مباشر على مفهوم أفق التوقعات الذي تنكر له ياوس نفسه في مرحلته النقدية المتأخرة، ومفهوم التغريب عند شكلوفسكي[5] وما عرف بالجماليات السلبية عند أدورنو، التي شكلت هدفا لنقد ياوس كما ألمحنا إلى ذلك سابقا.

وقد مثلت مواقف أدونيس السابقة في طبيعة الإبداع الشعري وعلاقته بالمتلقي مرجعا لمعظم الكتابات النقدية الدائرة في فلكه. ويعدّ محمد بنيس من الدارسين الذين أخذت كتابتهم عن أدونيس صفة "التشيع"، حيث سخّر جل دراساته في سبيل الانتصار لنموذجه الحداثي[6]، فتميز ترويجه لمفهوم الكتابة

---

(1) زمن الشعر، ص 77.
(2) صدمة الحداثة، ص 248.
(3) زمن الشعر، ص 75 - 76.
(4) انظر على سبيل المثال: صدمة الحداثة ص: 243 حيث يرى أن الشعر لا يمكن اعتباره شعرا ما لم يغاير طرق التعبير المألوفة.
(5) نظرية التلقي لروبرت هولب، ص 75.
(6) انظر: العروض دراسة في الإنجاز، لمحمد علي الرباوي ص 412 - 413 وص467، حيث -

الجديدة بقدر كبير من الانبهار الذي ينبئ عن تبن غير مشروط لهذا المفهوم. والنصوص التي تنطق بذلك كثيرة، لكننا نكتفي منها بهذه الإشارة: فقد لخص الأسس التي تقوم عليها الكتابة الجديدة عند أدونيس في ثلاثة:

1 - محو الحدود بين الأجناس الأدبية.

2 - النص باعتباره فضاء.

3 - القارئ منتج لا مستهلك.

ثم قال معلقا: "إن أدونيس وهو يتبنى هذه الأسس الثلاثة يرفع مستوى القطيعة مع الشعر المعاصر وبدخيلته، يقف على حدوده فيما هو يندمج أكثر من ذي قبل في قضايا الحداثة العربية والغربية في آن"[1].

ويهمنا من هذه الإشارة أمران؛ هما: النظر إلى القارئ منتجا لا مستهلكا، ومفهوم القطيعة مع الشعر المعاصر. أما الأمر الأول، فقد رأينا أن مواقف أدونيس تحصر القارئ في النخبة التي تتوفر على درجة ثقافة تتيح لها التواصل مع هذه الكتابة الجديدة. وأما الأمر الثاني فيعكس رغبة كرس بنيس أطروحته في "الشعر العربي الحديث" لتحقيقها، وهي بيان القطيعة والتفرد اللذين حققهما أدونيس عن الشعر العربي المعاصر بولوجه عالم الكتابة الجديدة، الأمر الذي دفع الكاتب إلى التضحية بكل من عداه من الشعراء المعاصرين لبلوغ هذا الهدف[2].

كما أن مفهوم القطيعة هنا يحيل بشكل مباشر على خاصيتي التجاوز والتخطي اللتين جعلهما أدونيس مميزتين للكتابة الجديدة عنده، وهو ما يؤكده قول محمد بنيس مقربا لموقفه في هذا الصدد: "إن على الشاعر المعاصر، لكي يكون حديثا حقا، أن يتخلص من كل شيء مسبق، ومن كل الآراء المشتركة"[3]. وفي

يشير إلى المعيارية في نقد محمد بنيس، وانظر كذلك: "أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر"، لأحمد المعداوي، ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب 1993، ص 51 وما بعدها، وفيه بيان للولاء المطلق الذي تنطق به مواقف بنيس لأدونيس.

(1) الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، 3 - الشعر المعاصر، محمد بنيس، ص49.

(2) أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، أحمد المعداوي، ص 51 وما بعدها.

(3) الشعر المعاصر، محمد بنيس، ص 37.

ذلك، كما لا يخفى على أحد، إشارة إلى تجاوز الثقافة التقليدية المشتركة، مما يعني، في المنظومة الأدونيسية التي اعتنقها بنيس، تجاوز المتلقي الذي يحمل هذه الثقافة كما بينا من قبل.

غير أن من أشهر المفاهيم التي اعتمد عليها أنصار هذا الاتجاه الأدونيسي في ترويج مبادئ الكتابة الجديدة المنبنية على القطيعة مع المتلقي: مفهوم أفق التوقعات المقتبس من نظرية التلقي عند ياوس في مرحلته الستينية. يقول محمد بنيس متحدثا عن الاتجاه الذي أخذه الشعر المعاصر في علاقته بالمتلقي: "أصبح كل من الناقد والقارئ أمام علامة غير متوقعة في النص الشعري المعاصر هي ما عرف في نظرية الشعر بالغموض. هذه هي البلاغة المضادة (...) لم يستطع القارئ والناقد مع الغموض صبرا. وأفق الانتظار الذي تقول به الدلائلية يتحول إلى نار موقدة بدل أن يكون وعدا رحيما. إن أفق الانتظار مجرد سراب سرمدي..."[1].

ويبدو أن هذا القول كانت له "هجرة"، بتعبير بنيس، إلى أحد تلامذته، وهو خالد بلقاسم الذي أخذ أيضا على الدلائلية احتفاءها بجانب التواصل في الشعر الذي يتأبى، حسب زعمه، على ذلك، إذ يقول: "يتبدى مأزق الفهم الدلائلي للتداخل النصي بجلاء في جنس الشعر، خصوصا أن هذا الفهم ينبني على نظرية التواصل التي يتمنع الشعر على الخضوع لمبادئها"[2]. ويضيف في موضع ثان من الكتاب في معنى قريب من هذا: "أما الشعر فتتراجع فيه الوظيفة التواصلية لهوسه بالغموض ولانتمائه إلى المجهول"[3]. ولنا أن نقارن هذين القولين بنص محمد بنيس ليظهر أثر هذا فيهما جليا!

وبذلك يكون هذا الاتجاه قد عاد بنفسه إلى مرحلة تنكر لها صاحبها نفسه، لا ترى الإبداع إلا فيما يحطم أفق انتظار القارئ ويحوله إلى "سراب سرمدي". وهو الأمر الذي جعل بعض النقاد يرون فيه سببا لفشل هذا الاتجاه في الوصول إلى

(1) نفسه، ص159.

(2) أدونيس والخطاب الصوفي، خالد بلقاسم، ص34.

(3) نفسه، ص46.

الجمهور. يقول أحمد المعداوي في معرض نقده لحركة الحداثة الشعرية: "إن الاهتمام البالغ بتوصيل الرسالة الشعرية هو إحدى المهمات الكبرى في حياة الشاعر الحقيقي، ومن ثم فإن بإمكاننا أن نحدس بأن عدد قراء الشعر في زمن شوقي أكثر منهم في زمن أدونيس، مع أخذ كل من النمو الديمغرافي والنمو الثقافي بعين الاعتبار"[1].

واعتبار الرسالة الشعرية وتوصيلها إحدى المهمات الكبرى للشاعر الحقيقي هو الموقف الذي انطلق منه الاتجاه الثاني للحداثة العربية الذي يمكن تسميته بالاتجاه التواصلي، وهو اتجاه واسع نمثل له هنا بموقف صريح للشاعر أمل دنقل يقول: "دور الشاعر في الثورة لا يلغي دور "الشاعر المنشور" أو الشاعر المحرض أو الشاعر الجماهيري الذي يقف بين الجماهير ويلقي شعره (...) فكما أننا لا نستطيع أن نقول إن الكتابة النظرية في الثورة منعزلة عن الجماهير لأنهم لا يستطيعون فهمها، كذلك لا يمكن أن نصف الإبداع الشعري بأنه منعزل عن الجماهير لأنهم لا يستطيعون الارتفاع إليه"[2].

ونكتفي بهذا الموقف لننتقل إلى الحديث عمن يفترض هذا البحث أنه رائد من رواد هذا الاتجاه وهو نزار قباني.

3 - نزار قباني وحداثة التواصل:

إن تمييزنا بين اتجاهين يقفان على طرفي نقيض في موقفيهما من المتلقي داخل الحداثة الشعرية العربية يؤيده رأي ناقد عربي كبير هو صلاح فضل ضمن كتابه "أساليب الشعرية المعاصرة". فهو يقسم أساليب الشعرية المعاصرة إلى تعبيرية وتجريدية. يقول: "عندما نتمثل الخارطة الشعرية العربية المعاصرة (...) نلاحظ مبدئيا أنها تنقسم في جملتها إلى مجموعتين أسلوبيتين تقوم بينهما فروق أسلوبية حادة يصل تراكم الدرجة فيها إلى اختلاف النوع، نطلق على المجموعة الأولى

---

(1) أزمة الحداثة، ص 93.

(2) في البحث عن لؤلؤة المستحيل: دراسة لقصيدة أمل دنقل: مقابلة خاصة مع ابن نوح، د. سيد البحراوي، ص222.

منهما مصطلح "الأساليب التعبيرية" استجابة لمفاهيم التعبير والتوصيل (...) كما نطلق على المجموعة الثانية تسمية "الأساليب التجريدية" إشارة إلى المأزق التعبيري الذي تصل إليه"[1].

بعد ذلك يقسم الباحث الأساليب التعبيرية إلى أربع درجات متفاوتة في خرقها للإيقاع والنحو: الأسلوب الحسي والأسلوب الحيوي والأسلوب الدرامي والأسلوب الرؤيوي؛ يتميز الأخير منها بفتور في الإيقاع الخارجي وتراجع في درجة النحوية يمثله شعر عبد الوهاب البياتي وخليل حاوي... أما الأسلوب الأول فيتميز بدرجة أعلى من الإيقاع كما يتميز بدرجة عالية من النحوية "ويمكن أن نمثل له مبدئيا بالجزء الأكبر من إنتاج نزار قباني الذي يتمتع تبعا لذلك بمعدل مقروئية عالية"[2]. أما الأسلوب التجريدي المتميز بتضاؤل كبير للإيقاع ودرجة النحوية فأهم من يمثله أدونيس وعفيفي مطر اللذان يقفان بذلك على طرفي نقيض من اتجاه نزار قباني الذي يمثل أعلى درجات التعبيرية والتواصل[3]. ويقول أحمد بسام ساعي معبرا عن الموقف نفسه في المقابلة بين التجربتين الشعريتين لكل من نزار وأدونيس من زاوية التلقي: "وهكذا تدفع هذه العناصر [العناصر الثقافية الأصلية والوافدة] بقطبي رحى الحداثة نزار قباني وأدونيس كل في اتجاه، فيحرص الأول في تجديده أبدا على أرض الواقع والانطلاق من هذه الأرض نحو فضاءات التجديد، بينما يصر الآخر على التخلي التام والشبه التام[4] عن ارتباطه الأفقي - الواقع العربي المحيط - والعمودي - الأصالة والتراث - فيغدو نزار قباني في تجديده ممثلا للأصالة التي تقترب من التقليد، ويغدو أدونيس ممثلا للحداثة المتطرفة التي تبذ كل محاولات التجديد الأخرى"[5].

وهذا التناقض الحاد بين الاتجاهين في موقفهما من التواصل يشير إليه نزار

---

(1) أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، ص30.

(2) نفسه، ص 43.

(3) نفسه، ص 36.

(4) كذا، والصواب: شبه التام، لأن " أل " لا تدخل على المضاف إضافة معنوية.

(5) حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، الدكتور أحمد بسام ساعي، ص 486.

نفسه، فهو يقول مبينا الفرق بينه وبين أدونيس: "أدونيس شاعر كثير المهارات، باع نار القلب واشترى حجر الفلاسفة (...) كل واحد منا مقتنع بطريقته، وكل واحد منا مقتنع بجمال صوته وبما أعطاه الله. هو مقتنع بـ(مفرد بصيغة الجمع) وأنا مقتنع بصيغة منتهى الجموع، هو مهتم بالنخبة، وأنا مهتم بأصغر ذرة تراب على الأرض العربية، هو مهتم بالتجريد وأنا مهتم بالتشخيص، هو يحاضر في الغرف المغلقة وأنا أغني في الهواء الطلق"[1]. والواقع أن نزارا يضع أصابعنا في هذا الكلام على جوهر الخلاف بينه وبين أدونيس، والمتمثل في العلاقة مع المتلقي. هذه العلاقة التي يجملها قوله السابق في ثلاثة عناصر كلها ستنال اهتماما في معرض هذا البحث هي:

1- التوجه إلى الجمهور.

2- الاهتمام بالتشخيص ضد التجريد الأدونيسي.

3- الاهتمام بالغناء في الشعر.

وحسبنا هنا أن نقتصر على العنصر الأول على أن نتناول أحد العنصرين الآخرين في كل من الفصلين الثاني والثالث من البحث. فنزار لا يتصور الشعر إلا من خلال توجهه للآخر "إن القصيدة التي لا تخرج إلى الناس هي سمكة ميتة أو زهرة من حجر"[2]. لذلك يرتبط عنده تعريف الشعر ارتباطا وثيقا بجانبه التواصلي:

من علمني
أن الشعر رسالة حب نكتبها للناس
وليس هنالك شعر لا يتوجه للإنسانْ
من علمني هذه[3] الحكمة في تعريف الشعر
لكنتُ له دوما عبدا[4]

ومفهوم الرسالة هذا سيتضح عنده ويتسع حتى يصبح شاملا لطبيعة الإبداع

---

(1) الأعمال النثرية الكاملة، نزار قباني، 8 / 466 - 467.

(2) نفسه 464/7.

(3) هكذا وردت في الأصل، والصواب "هذي الحكمة" حتى يستقيم الوزن.

(4) قصيدة: من علمني حبا كنت له عبدا، الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني 216/6.

الشعري التي لا يمكن فصلها عن وظيفة الشعر كما سيأتي. وقد أدى هذا الموقف الإيجابي من المتلقي بنزار إلى الوقوف على الطرف المقابل للحداثة الأدونيسية، حيث رأى أن الشعر لا مفر له من التواصل مع الآخر، الأمر الذي جعله يشخص أحد الأخطار المحيطة بالقصيدة العربية في الابتعاد عن الجمهور و"اختيار المنفى"[1]. يقول نزار موضحا هذه الطبيعة التواصلية للشعر: "منذ البدء كنت مع الديمقراطية الشعرية. كنت أومن أن الشعر هو حركة توحيدية لا حركة انفصالية... وأنه همزة وصل لا همزة قطع. وأنه فن الاختلاط بالآخرين لا فن العزلة"[2].

ونود أن نقف عند هذا الكلام لنقول بأن استعمال نزار لمفهومي الوصل والقطع يشير إلى مصطلحين ميز كل منهما واحدا من هذين الاتجاهين المتباينين هما مصطلحا: التواصل والقطيعة. حيث إن القطيعة تعني في المنظومة الأدونيسية قطع الصلة بالجمهور (مع كل ما يحمله من ثقافة) والتواصل مع النخبة، بينما يقترن التواصل، في الاتجاه الذي سميناه بالتواصلي، بالتوجه إلى الجمهور. وقد سبق أن رأينا ذلك أيضا بوضوح عند جل المنظرين الذين اهتموا بجانب التلقي. ونزار نفسه عندما يستعمل هذا المفهوم يقترن عنده بالجمهور وينفي توجهه إلى النخبة:

إن النخبة تحدد لي

والجماهير تنثرني مطرا على كل القارات

فهل من المعقول أن أترك البحر

وأسافر في قطرة ماء؟؟[3]

والتوجه إلى الجمهور يقترن عنده، كما رأينا، بتصوره لمسألة التواصل، إذ أن الشعر لا يتجه إلى "أينشتاين"، بل يتجه إلى (الأبرياء) و(الدراويش) الذين يرى فيهم مستهلكي الشعر الحقيقيين[4]. لذلك فإن نجاح الشاعر مرتبط عنده بمدى نجاحه في

(1) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 130/8.

(2) نفسه، 357/5.

(3) إضاءات، نزار قباني، ص 100.

(4) الأعمال الكاملة، نزار قباني 497/7 – 500.

الوصول إلى الجماهير[1]. وهو بذلك يرد على بعض من يرى في هذا الجانب إساءة إلى الشعر: "يريد بعض المتاقفين أن يقنعونا أن جماهيرية الشاعر هي مقتله، وأحب أن أطمئنهم أنني شاعر جماهيري ولا أزال بعد خمسين عاما حيا أرزق"[2]. ويقترن التوجه إلى هذا الجمهور بمراعاة ثقافته التي هي ثقافة "صغيرة" حسب قوله[3]. وهو بذلك يعلن انتماءه إلى هذا الاتجاه التواصلي العام الذي عبرت عنه مختلف نظريات التلقي التي سبق الحديث عنها، وسار عليه كثير من شعراء الحداثة العربية، فيما يعلن مناقضته للاتجاه الثاني الذي عبر عنه بوضوح شديد أدونيس الذي رأى في بساطة ثقافة الجمهور العربي داعيا إلى الانفصال عنه والتوجه إلى النخبة. يقول نزار فيما هو إشارة ضمنية إلى مناقضته لهذا الاتجاه: "لأن الشعب العربي هو قدري، علي أن أكون معه وأشعر معه وأكتب له. أما أن أنتظر حتى تصير ثقافة شعب أبو ظبي ثقافة هارفاردية... فهذا في نظري تواطؤ على الشعر وعلى التاريخ وعلى الحقيقة"[4]. ولأن هذا الجمهور العربي هو قدر الشاعر، فإن شعره لا يمكن إلا أن يكون موجها إليه، فهو يقول في إحدى قصائده:

أتجوّل في الوطنِ العربيّ
لأقرأ شِعري للجمهورْ
فأنا مقتنعٌ
أن الشعر رغيفٌ يُخبَزُ للجمهورْ
وأنا مقتنعٌ منذ بدأتُ
بأن الأحرُفَ أسماكٌ
وبأن الماءَ هو الجمهورْ[5]

لذلك يلح على الحفاظ على التراث الذي يعد أهم مكون لثقافة الجمهور

(1) نفسه، 434/8.
(2) نفسه، 364/5.
(3) نفسه، 499/7 - 500.
(4) نفسه، 7 / 498.
(5) الحاكم والعصفور، الأعمال السياسية الكاملة، نزار قباني، 243/3.

العربي بدل تجاوزه وتخطيه"[1]. ويعد موقف نزار من التراث ومن الثقافة المشتركة بين الشاعر والجمهور وجها من أوجه الهجوم العنيف الذي شنه على بعض شعراء الحداثة، وعلى رأسهم أدونيس، في نظرتهم السلبية إلى قضية التواصل. فهو يرى أن الخطر الأكبر الذي يهدد القصيدة العربية "هو أن تقطع جذورها نهائيا مع الأصول الشعرية العربية، وتصبح طفلا بلا نسب"[2]، إذ يجد في ذلك تعارضا مع الوظيفة التأسيسية التي يجب أن يقوم بها الشاعر: "لقد سئمنا من هذه التعابير المأخوذة من قاموس حرب العصابات، كتفجير اللغة واغتيال الأبجدية، ووضع عبوة ناسفة تحت قاموس محيط المحيط، فهذا كلام يقوله كارلوس ولا يقوله شاعر مسؤول عن تأسيس المستقبل"[3].

كما أن من الأمور التي يأخذها نزار على أصحاب هذا الاتجاه موقفهم السلبي من الجمهور الذي يصل إلى درجة اتهامه بالجهل والعجز والتخلف. وهو الموقف الذي يعبر في نظره عن عظم القطيعة الموجودة بين هؤلاء وبين الجمهور: "هؤلاء الشعراء الذين لا يستطيعون أن يتفاهموا مع أية نملة أو نحلة أو شجرة أو أتوبوس في العالم العربي يتهمون الشعب العربي بأنه مجموعة من المجاذيب والبهاليل والأميين، وأنه يحتاج كي يلحق بقصائدهم ويكتشف جمالياتها الجوانية إلى عشرين ألف سنة ضوئية"[4]. ويرى نزار في هذه الاتهامات التي يكيلها من سماهم بشعراء الكلمات المتقاطعة[5] للجمهور العربي تعبيرا عن فشلهم في الوصول إليه، حيث إن الجمهور العربي "ليس غبيا ولا متخلفا، ولكن الشاعر العربي الحديث هو الذي أضاع قدرته على التفاهم مع عصره"[6]. ويتحدث نزار عن "عقدة" يعاني منها هؤلاء الشعراء يتخذونها ذريعة لتبرير القطيعة التي أقاموها مع

---

(1) الأعمال النثرية الكاملة، 518/8.

(2) نفسه، 8 / 129.

(3) نفسه، 422/8.

(4) نفسه، 87/8.

(5) نفسه، 358/7.

(6) نفسه، 142/8.

الجمهور: "إنني أعرف عقدة الحداثويين من الجمهور، وأعرف منطقهم الذي هو نفس منطق الثعلب الذي لا يستطيع أن يصل إلى عنقود العنب فيقول إنه حامض"[1]. وقد رأى نزار في هذه القطيعة التي أقامتها الحداثة الشعرية مع الجمهور سببا كامنا وراء فشلها في تحقيق أهدافها: "لم تستطع حركة الحداثة منذ الخمسينات حتى اليوم أن تسجل هدفا واحدا في ملعب الشعر. وبقيت تلعب وحدها دون ملعب ودون كرة ودون متفرجين"[2].

غير أن هذا النقد الذي يوجهه إلى حركة الحداثة لا يعني رفضا مطلقا لها: "أرجو أن لا يفهم من كلامي أنني ضد الحداثة، ولكنني ضد الفلتان الشعري"[3]، والفلتان الشعري كما يراه ليس سوى الانفصال عن الجمهور، لذلك تحدث عما سماه بـ"الحداثة الخصوصية"، وهي الحداثة القائمة على التواصل مع الجمهور[4]. والتواصل عند نزار يرتبط ارتباطا وثيقا بوظيفة الشعر: "إنني لم أعد متحمسا للجميل لأنه جميل، ولكنني صرت من حزب الجمال الذي ينفع". لذلك يعلن رفضه القاطع للشعر المحايد الذي "يقيم في المنطقة الوسطى"[5]. ولا يتردد نزار في الحديث عن الوظيفة التحريضية التي يجب أن يقوم بها الشعر في رفع الظلم وتحرير الإنسان:

يا أصدقائي

ما هو الشعر إذا لم يعلن العصيانْ؟

وما هو الشعر إذا لم يسقط الطغاة والطغيانْ؟

وما هو الشعر إذا لم يحدث الزلزالَ

في الزمان والمكانْ؟

وما هو الشعر إذا لم يخلع التاج الذي يلبسهْ

---

(1) نفسه، 434/8.

(2) إضاءات، نزار قباني، ص 129.

(3) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 422/8.

(4) نفسه، 518/8.

(5) نفسه، 54/8.

كسرى أنو شروانْ[1]

غير أن التحريض لا يقتصر عنده على معناه السياسي أو الاجتماعي (تحرير المرأة)، بل يتعداه إلى معناه الشامل الهادف إلى تحرير الإنسان من كل القيود التي تكبله: "وظيفة الشعر تحريضية، انقلابية، تغييرية، وظيفته أن يحرض الإنسان على نفسه، على جلده، على عظمه، على تاريخه، على أوكار الوطاويط المعشِّشة في داخله"[2].

ونزار يدرك أن هذه المهمة ليست بالسهلة، خاصة وأن الشاعر يتوجه إلى جمهور "صغير" الثقافة كما أشار إلى ذلك مرارا، لذلك يتحدث عن "تربية" هذا الجمهور، وهو ما يعني الانتقال التدريجي والهادئ به من مرحلة إلى مرحلة حتى يبلغ مرحلة التحرير المراد، خلافا للزلزال الذي أراد بعض شعراء الحداثة إحداثه في كيان هذا الجمهور. يقول نزار:

أنا لم أجد جمهوري جاهزا

ولم أشتره من السوبر ماركت

ولكنني ربيته خلال خمسين عاما

شبرا شبرا... قبلة قبلة... دمعة دمعة

حتى صار يشبهني أكثر من صورتي[3]

كل هذا يمكن أن يفسر لنا، إذن، الإقصاء الذي لقيه نزار من قبل الدارسين المتشيعين لأدونيس، في سعيهم إلى رسم صورة نمطية للحداثة، رغم انتمائه الذي لا يمكن أن ينكر إلى هذه الحركة الجماعية التي اخترقت كيان الشعر العربي منذ أربعينيات القرن العشرين. يقول نجيب العوفي: "أغلب الدارسين والباحثين الذين تصدوا لحركة الحداثة الشعرية العربية كانوا يتعاملون مع نزار قباني تعاملا لا يخلو من تحفظ واحتراز بصدد إدراجه ضمن الحداثة الشعرية بنمطها النقدي والمنهجي

---

(1) "تقرير سري جدا من بلاد قمعستان"، نفسه 37/6.

(2) الأعمال الكاملة، 438/8.

(3) إضاءات، ص 99.

آنذاك. فنحن عندما نستحضر أسماء مثل صلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي والسياب ونازك الملائكة ومن بعدهم أدونيس ويوسف الخال، فإننا نستحضر كيفية التعامل النقدي مع هؤلاء باعتبارهم الممثلين الحقيقيين للحداثة الشعرية من خلال المرجعية الغربية بالدرجة الأولى، في حين نعلم أن نزارا كان سباقا إلى اختراق الخطوط الحمر بما فيها نسف نظام القصيدة العربية الحديثة"[1].

وهذا الإقصاء الذي أشار إليه العوفي يرجعه رشيد المومني إلى خروج نزار عن "النسق" الحداثي الذي تحكمت فيه مجموعة من النقاد، هذا الخروج الذي ينبني على تأسيس "حداثة مضادة " هي حداثة الجماهير "لا حداثة النخبة"[2]. وهو ما لاحظه ناقد آخر في معرض مقارنته نزارا بأدونيس من زاوية التلقي إذ يقول: "إن بنية اشتغال النص، وهي على قدر كبير من البساطة والوضوح، تفسر في تقديرنا استحواذ هذا الشعر [شعر نزار] على متقبلين يتكاثر عددهم، بينما ينحصر تلقي شعر أدونيس، وهو من أعمق تجارب الكتابة عندنا اليوم، في عدد مستقر من القراء النموذجيين لا يضاهي حتما متقبلي شعر نزار قباني ولا يطمح إلى مساواتهم عددا"[3].

إنه المعنى نفسه الذي عبّر عنه نزار فيما كنا قد أشرنا إليه آنفا من مقارنة تجربته بتجربة أدونيس حين قال: "هو مقتنع بـ(مفرد بصيغة الجمع) وأنا مقتنع بصيغة منتهى الجموع، هو مهتم بالنخبة، وأنا مهتم بأصغر ذرة تراب على الأرض العربية"[4]. وهو، في رأينا، فرق بين مشروعين يساهم أحدهما في توسيع قاعدة القراء ويسعى الآخر إلى تضييقها إلى أدنى حدودها لتبقى مقصورة على النخبة المثقفة ثقافة عالية.

هكذا إذن يتضح أن موقف نزار من التواصل الشعري ينطلق من تصور نظري

---

(1) نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة، ندوة "الآداب" ع 11 - 12، ص88.

(2) نفسه، ص 86 و89.

(3) الشعر العربي الحديث بين الإبداع والتلقي، أحمد الجوة، مجلة علامات في النقد، ع 35، ص 248.

(4) الأعمال النثرية الكاملة، نزار قباني، 8 / 466 - 467.

ينبني على عدة أسس أهمها:

1 - أن الشعر موجه إلى الجمهور لا إلى النخبة، وهو ما يفرض على الشاعر الانطلاق من الثقافة المشتركة مع الجمهور لتحقيق التواصل.

2 - أن أهم ما يقوم عليه الحفاظ على الثقافة المشتركة: الحفاظ على المعايير الفنية المألوفة للقصيدة وعدم اللجوء إلى نسفها.

3 - أن وظيفة الشعر تحريرية، وهو ما يستدعي الاعتماد على التربية والتغيير التدريجي (في الذوق الفني للجمهور خاصة).

هذه المبادئ، عند تأملها، نجدها لا تختلف في شيء عما يقوم عليه التواصل عند كبار منظريه الذين سبق لنا الحديث عنهم في هذا المدخل، وهي التي ستشكل منطلقا لنا في اختبار الاتجاه التواصلي في شعر نزار من خلال دراسة إيقاع القصيدة عنده في الفصول التالية.


القسم الأول: الإيقاع

الفصل الأول: التلقي وحداثة الإيقاع

بإمكاننا أن نميز داخل الحداثة الشعرية العربية، من خلال ما أسلمنا إليه مدخل هذا الكتاب، بين موقفين نظريين من المتلقي بينهما من الاختلافات الجوهرية ما يكفي لجعلهما اتجاهين متعارضين في رؤيتهما إلى القصيدة:

- الاتجاه الأول يؤمن بالقطيعة مع المتلقي وثقافته من منطلق أن الشعر يُكتب للنخبة التي تستطيع الرقي إلى مستواه، من جهة، وأن وظيفة الشعر الجديد تكمن في تحطيم كل الثوابت التي يؤمن بها الجمهور، وهدم كل المقاييس التي تربى في حضنها ذوقُه الفني. وهذا الاتجاه هو الذي احتكر لنفسه صفة الحداثة وألقى خارجها كل من يخالفه في هذا المبدأ. وأبرز من يمثله: أدونيس.
- أما الاتجاه الثاني فينطلق من الوظيفة التغييرية التي يُطلب من الشعر إحداثها في الجمهور ليبني رؤيته القائمة على التواصل على أساس المعايير الفنية المشتركة بين الشاعر والمتلقي من أجل البلوغ التدريجي إلى هذا الهدف المتمثل في التحرير بمعناه الواسع. وأبرز من يمثل هذا الاتجاه: نزار قباني.

من هذا الموقف النظري، إذن، سننطلق في سعينا استكشاف الأسس التي يقوم عليها الإيقاع عند نزار، والتي تشكل، في تصورنا، جزءا من رؤيته الكلية للقصيدة، القائمة على التواصل مع الجمهور.

وأول ما نرتئي الوقوف عليه: **مفهوم الإيقاع:**

جاء في لسان العرب: "الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع"[1].

---

(1) لسان العرب، للعلامة ابن منظور الإفريقي المصري، مادة (وقع) 408/8. ويبدو أن مجمع اللغة العربية قد أخذ أيضا بهذا التعريف، حيث جعل الإيقاع هو "اتفاق الأصوات وتوقيعها =

وقال صاحب المخصص: "الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية، واللحن صوت ينتقل من نغمة إلى نغمة أشد أو أحط"[1].

نخرج من هذين التعريفين بملاحظة أساسها أن هناك علاقة وطيدة بين الإيقاع واللحن تبدو أوضح في تعريف ابن منظور. أما صاحب المخصص فيفصل بين اللفظين، دون أن يعني ذلك بالضرورة اختلافا بينهما، حيث نجد أن الإيقاع يتميز بالخصائص التالية:

- حركات
- أدوارها متساوية
- تتميز بالترتيب (لها عودات متوالية).

أما اللحن فهو:

- صوت
- ناتج عن انتقال من نغمة إلى نغمة أخرى.

يتضح إذن أن:

- الإيقاع جمع (حركات) واللحن مفرد (صوت).
- الإيقاع يميزه التساوي والترتيب بين أجزائه الكبرى (الأدوار) واللحن انتقال من جزيئة (نغمة) إلى جزيئة أخرى تخالفها في الضعف أو الشدة.

وكل هذا يجعلنا نرجح أن فصل صاحب المخصص للحن عن الإيقاع في التعريف هو فصل للخاص عن العام؛ حيث إن الإيقاع عبارة عن مجموعة من الألحان التي هي أصوات ناتجة عن الانتقال بين أجزاء (نغمات) الوحدات الكبرى للإيقاع (الأدوار)، وبذلك يكون منسجما مع تعريف ابن منظور الذي يربط الإيقاع باللحن والغناء.

ويحيلنا كلام صاحب المخصص إلى تعريف "نقدي" لحازم القرطاجني

في الغناء"، المعجم الوسيط، 1093/2.

(1) المخصص، تأليف أبي الحسن ابن سيده، 10/13.

خص به الوزن. يقول حازم: "الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[1].

بمقارنتنا بين التعريفين نخلص إلى أن كلا من الوزن والإيقاع يتميزان بما يلي:

- التساوي بين الأجزاء (الأدوار أو المقادير).
- والترتيب.

وهاتان السمتان هما اللتان اشترطهما صاحب المخصص في الإيقاع، الأمر الذي يجعلنا نستخلص أن الإيقاع مرتبط بالوزن أيضا مثلما هو مرتبط بالغناء[2].

غير أن ما نلمسه في تعريف حازم هو أنه خص الوزن بالشعر (المقادير المقفاة) بينما لا نجد هذا التخصيص في تعريف ابن سيده للإيقاع، وهو ما يجعلنا نقول بأن الوزن ما هو إلا جزء من الإيقاع. يدل على هذا أمران:

- صفة الشمولية التي أضفاها ابن سيده على الإيقاع في علاقته باللحن.
- وحديث حازم عن الوزن باعتباره شيئا مستقلا عن القافية، مما يجعل العنصرين داخلين معا في تركيب الإيقاع، مع أخذنا بعين الاعتبار أن تعريفه يتضمن إدراجا للوزن في مجال الإيقاع من خلال سمتيه المميزتين: التساوي والترتيب.

وما يمكن استنتاجه من خلال التركيب بين هذه التعريفات الثلاثة هو:

- أن الإيقاع في الشعر العربي أشمل من الوزن.
- أن الشعر العربي شعر "موقّع"، مما يجعله بالضرورة شعرا "غنائيا" نظرا للارتباط الوثيق الذي رأيناه بين الإيقاع والغناء (اللحن).

وارتباط الشعر بالغناء يشكل جوهر الإيقاع عند القدماء، فقد قال المرزباني: "كانت العرب (...) تمد أصواتها بالنشيد وتزن الشعر بالغناء. فقال حسان بن ثابت:

تغن في كل شعر أنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار"[3]

---

(1) منهاج البلغاء، ص 263.

(2) انظر في علاقة الوزن بالإيقاع: العروض: دراسة في الإنجاز، لمحمد علي الرباوي، ص 98.

(3) الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، للمرزباني، ص51.

هاتان القضيتان اللتان أشار إليهما النقد العربي القديم إشارات عابرة في معظم الأحيان عادتا إلى الظهور مع التجديد الإيقاعي الذي جاءت به حركة الحداثة الشعرية، حيث إن أهم أساس اعتمدت عليه هذه الحركة في محاولاتها لتجديد العروض العربي أو الخروج عنه هو الفارق الذي وضعته بين العروض والإيقاع، يستوي في هذا التمييز أقطاب كل من الاتجاهين اللذين أشرنا إليهما سابقا. ونكتفي لبيان ذلك بإيراد رأيين لكل من أدونيس ونزار قباني. يقول الأول: "الوزن نص يتناهى، قواعد محددة، حركة توقفت، علم، تآلف إيقاعي معين وليس الإيقاع كله.

الإيقاع فطرة، حركة غير محدودة، حياة لا تتناهى. الإيقاع نبع والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع، والإيقاع شعريا هو كل تناوب منتظم، إنه بعبارة ثانية تناوب في نسق" [1].

ويقول نزار معبرا عن المبدأ نفسه، مع اختلاف في التفاصيل ستأتي الإشارة إليها: "موسيقى الشعر ليست محصورة في الستة عشر بحرا التي بوبها ونسقها الخليل بن أحمد الفراهيدي. موسيقى الشعر أوسع وأشمل من هذا بكثير، فعلم العروض (...) ليس سوى قطرة صغيرة في المحيط الكبير الذي هو الموسيقى" [2].

هذان الموقفان لا يختلفان في شيء عن الموقف النقدي القديم الذي يجعل الوزن جزءا من الإيقاع. غير أن الاختلاف كامن في الرؤية التي عالج بها كل فريق هذه العلاقة بين العنصرين. فقد اتخذها الفريق الأول، منطلقا لتجسيد دعوته القائمة على تحقيق القطيعة بين الشاعر والجمهور، والقاضية بتجاوز المعايير الفنية المشتركة بينهما.

وإذا كنا نعتقد أن أدونيس، رغم موقفه من المتلقي، قد بقي وفيا في كثير من قصائده لإيقاع الشعر العربي الذي يعتمد أساسا على الوزن، فإن بعض النقاد

(1) زمن الشعر، أدونيس، ص 164.

(2) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 517/8. وعلى الرغم من أن الحديث هنا هو عن الموسيقى لا عن الإيقاع، فإن الشاعر كثيرا ما يستعمل المصطلح الأول للدلالة على الثاني، كما يتضح من قوله في كتاب "الشعر قنديل أخضر": "لقد تجاوزنا مرحلة (ربابة الراعي) بإيقاعها البدائي البسيط إلى مرحلة البناء الموسيقي المتداخل". الأعمال الكاملة، 45/7.

المدافعين عن مشروعه الحداثي قد ذهبوا بالقطيعة إلى أبعد حدودها حين جعلوا الإيقاع مناقضا للوزن، بحيث صار الأول عندهم معيارا للحداثة وصار الثاني معيارا للتقليد. وقد جاء ذلك ضمن بناء مفهوم جديد للقصيدة يقوم عند هذا الفريق على ما سماه أصحابه بالإيقاع غير القابل للضبط أو القياس. وفي هذا يقول محمد بنيس، وهو أحد أشرس المدافعين عن المشروع الحداثي لأدونيس، معبرا عن هذه الدعوة في تجاوز العروض ضمن ما يعد مأخذا من مآخذه العديدة على "التقليدية": "إذا كان متن التقليدية يخضع لتنظيم إيقاعي يشمل العروض ويتضمنه، فمعنى ذلك أننا أمام العروض المقيس، القابل للعد (...) وقد كان طوماتشفسكي يقول سنة 1929: إن مجال الإيقاع ليس مجال العد"[1].

هذا التوجه نحو غير المقيس وغير القابل للعد، لم يكن في حقيقته إلا مدخلا لإحداث قلب جذري في مفهوم الإيقاع ينتقل به من "المسموع" إلى "المقروء"، الأمر الذي يمس في الصميم ذلك التعريف الذي يربط الإيقاع بالغناء، والذي لا يخلو منه حتى التصور الغربي نفسه[2]. فأدونيس يرى بأن "السماع" ميزة الخطابة، بينما ميزة الشعر الحقيقية هي القراءة، لأن السماع مرتبط بالبلاغة والإقناع واستمالة المتلقي والتأثير فيه، وهي كلها خصائص خطابية يجدر بالشعر الجديد أن يتخلص منها إذا أراد أن يكون بحق شعرا ثوريا[3].

وهكذا تم الانتقال من مفهوم الإيقاع السمعي إلى الإيقاع البصري

---

(1) الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، 1 - التقليدية، محمد بنيس، ص 183.

(2) من بين التعريفات التي يقدمها معجم Le Robert لمصطلح Rythme أنه "انتظام النغمات الموسيقية". كما أنه يجعله مميزا للشعر عن النثر، كما أن من التعريفات التي يخص بها كلمة Cadence أنها "إيقاع النبر في الشعر أو الموسيقا"

Le nouveau Petit Robert، Rythme، P: 2013، Cadence P: 281 - 282.

وكذلك تقدم موسوعة Universalis مجموعة من التعريفات لكلمة Rythme من بينها أنه ظاهرة تتميز بالحركة والانتظام، وتربطه بالموسيقى أيضا، حيث تقوم عناصر زمنية كانتظام تناوب النغمات والسكتات وانتظام النبرات بتجسيد الإيقاع الموسيقي في الموسيقا المعاصرة خاصة .Encyclopaedia Universalis, Rythme

(3) صدمة الحداثة، أدونيس، ص 301.

حيث "أصبحت القصيدة الشعرية تجربة معايشة بواسطة القراءة البصرية بعد أن كانت تجربة إنشاد وسماع"[1]. وأصبح التجريب يقتضي تجسيد هذا الإيقاع فيما يسمى بلعبة السواد والبياض. يقول محمد بنيس: "إن انتقال صفحة الشعر في حداثتنا من الواحدية إلى التعددية جلب معه بناء مغايرا لكل من البيت والقصيدة على السواء (...) هي لعبة السواد والبياض بما تختزنه من إيقاع جسدي يحرك النص، ينقله من جموده لحيويته، من جسد ميت لجسد حي"[2].

ويمكن اعتبار "كتاب الحب" لمحمد بنيس تجسيدا لهذا الاتجاه عند الشاعر، حيث تراجع الوزن والعناصر الصوتية بشكل ملحوظ ليحل محلها في بعض النصوص لعبة السواد والبياض، كما في النموذج التالي:

كلماتنا　　　　تلك تذكرة

التأمت في منعطف　　　　لنا معا

ضوء　　في زمهرير البيت[3]

وعيني ما تزال

مثبتة في غبازة الكلمات

كما أن الرسوم تلعب في هذا الكتاب دورا لا يقل أهمية عن دور الجانب الخطي في بناء نصوصه[4].

كما تجسد هذا الاتجاه بشكل أكثر وضوحا في "مفرد بصيغة الجمع" لأدونيس، حيث اختفى الوزن ليحل محله الجانب البصري المتمثل في الأسهم والترسيمات والبياضات المتعددة.

وبوصول هذا الفريق إلى هذا الحد يكون قد قوض الثابت الثاني الذي بنت عليه الشعرية العربية فهمها للإيقاع في ربطه بالغناء والإنشاد، وإن كنا نحتاج في

---

(1) لغة الشعر العربي الحديث، الدكتور السعيد الورقي، ص202.

(2) الشعر المعاصر، محمد بنيس، ص 111 - 112.

(3) كتاب الحب، محمد بنيس، ص 85.

(4) الصنصنة أو النص المركب، محمد مفتاح، مجلة الآداب، ع: 3 - 4، ص 37 - 38.

حقيقة الأمر إلى دراسات تثبت مدى استجابة الإنجاز الشعري لأصحاب هذا الاتجاه لمواقفهم النظرية التي عبروا عنها، في ضوء وفاء شعر أدونيس، كما أسلفنا، في جزء كبير منه لإيقاع العروض العربي.

غير أن ما يميز الاتجاه الثاني، الذي سميناه بالتواصلي، هو أن توسيعه لمفهوم الإيقاع لم يوصله إلى هذه النتيجة في تجاوز الوزن[1]، بله الانتقال من المسموع إلى المقروء. فالإيقاع ظل مرتبطا عنده بالإنشاد والغناء، لذلك نجد نزارا لا يستعمل في الدلالة على إيقاع الشعر إلا لفظ "الموسيقى". وهو يصرح بأنه كان شديد الميل إلى الموسيقى، حتى إنه كانت تستولي عليه حالة تدفعه، كما يقول، إلى أن يغني شعره بصوت عال[2]. ويذهب إلى أبعد من ذلك فيعد الإنشاد إبداعا ثانيا للقصيدة: "كلما ذهبت لألقي قصائدي في مكان عام، أشعر أنني أعيد كتابتها للمرة الثانية. إنني لا أقرأ نصا بقدر ما أخترع نصا. ولا أكرر حالة بقدر ما أستولد حالة. من هنا يصبح إلقاء الشعر عملا إبداعيا ورسما بالإشارة والصوت"[3].

ولا شك في أن في هذا استحضارا للعلاقة المتينة التي تربط الشعر بالغناء في الثقافة العربية، والتي عبر عنها حسان بن ثابت في البيت الذي أورده المرزباني:

تغــن فــي كــل شــعر أنــت قائلــه   إن الغــناء لهــذا الــشعر مــضمار

ولم يكن انطلاق نزار من المسموع بدل المكتوب في فهم الإيقاع إلا انسجاما مع توجهه العام في التواصل مع الجمهور. وأولى وسائل هذا التواصل، كما رأيناه يصرح سابقا، هي بناء الإبداع على الثقافة المشتركة بين الشاعر والمتلقي. يقول معبرا عن هذا التوجه في الحفاظ على موروث الجمهور في فهم الإيقاع: "جمهورنا ورث مع ما ورث غريزة التطريب، وحسه الموسيقي مرتبط تاريخيا بالآلات ذات الوتر الواحد وبالأدوار الشرقية التي تعتمد على تكرار النغمة الواحدة

(1) انظر الأعمال الكاملة لنزار قباني: 7/44 - 45 حيث يرى في بحور الشعر العربي ثروة موسيقية ثمينة.

(2) نفسه، 7/242.

(3) نفسه، 8/135.

بشكل دوري"[1].

هذا الكلام يدل دلالة قاطعة على الربط الذي حافظ عليه نزار بين الإيقاع والغناء، مما يجعل الإيقاع عنده سمعيا لا بصريا، غير أن ذلك لا يعارض بحال ذلك المعنى الموسع الذي خص به الإيقاع حين جعله أشمل من الوزن، بل لنقلْ إن فهمه لهذا العنصر ينسجم انسجاما كاملا مع رؤيته التواصلية للقصيدة، حيث يجب أن يتم التجديد في إطار الحدود الموسيقية للإيقاع، بدل أن يمتد إلى قلب شامل لمفهومه.

من هذه الزاوية إذن، يمكن أن نفهم الحداثة الشعرية عند نزار على أنها حداثة تواصلية تنبني على تجديد الإيقاع بدل تقويضه وقلب مفهومه قلبا مفاجئا لا يعير اهتماما لثقافة المتلقي العربي.

كما أن هذا التصور في التجديد مع مراعاة التواصل مع الجمهور عند نزار هو الذي يمكن أن يفسر التنويع الذي تفرد به في كتابة القصيدة العمودية إلى جانب قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر. وهو يقول في هذا السياق: "القصيدة العمودية ثوب من الأثواب موجود في خزانتي مثل جميع الأثواب (...) إنها موجودة جنبا إلى جنب مع قصيدة التفعيلة والقصيدة الدائرية وقصيدة النثر"[2]. هذا "التجاور" في الأشكال الشعرية مع التوجه نحو التجديد هو الذي جسده نزار في منجزه الشعري كما يبين لنا هذا الإحصاء الذي قمنا به في أشكال القصيدة عنده:

أشكال القصائد	عددها في الديوان	نسبتها
القصيدة العمودية	229	% 25,99
قصيدة التفعيلة	360	% 40,86
قصيدة النثر	275	% 31,21
مزج العمودي والتفعيلي	10	% 1,14
مزج المنثور والموزون	07	% 0,79
المجموع	881	100 %

(1) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 38/7.
(2) نفسه، 391/8.

يمدنا هذا الجدول بمجموعة من الملاحظات أهمها:

- أن قصيدة التفعيلة هي التي نالت النصيب الأوفر من اهتمام الشاعر (40,86 %).

- أن هناك تقاربا في النسبة بين الشكل القديم (القصيدة العمودية = 25, 99 %) والشكل الجديد (قصيدة النثر= 31,21%).

- أن الشاعر مزج في القصيدة الواحدة بين العمودي والتفعيلي، وبين المنثور والموزون، وهذا ما يمثله خاصة ديوانه الأخير: إضاءات.

ونود أن نقف عند الملاحظتين الأوليين خاصة، معتبرين الملاحظة الأخيرة تجسيدا فعليا لتجاور الأشكال الذي عبر عنه الشاعر في رأيه الذي أشرنا إليه سابقا.

- تشير الملاحظة الأولى إلى اهتمام الشاعر بقصيدة التفعيلة، وهو ما يدل دلالة واضحة على ولوجه ميدان الحداثة الشعرية (في جانب الإيقاع على الأقل). ولسنا نحتاج لبيان ذلك إلى أدلة كثيرة إذ يكفي مقارنته بشاعرين محسوبين بامتياز على هذه الحداثة هما صلاح عبد الصبور وأدونيس. فالأول تبلغ عنده نسبة قصائد التفعيلة: 87,34% [1]، وهي النسبة نفسها التي يقترب منها أدونيس: 83,94% [2]، غير أن الفرق بين هؤلاء هو أن الاهتمام بقصيدة التفعيلة عند الأخيرين جاء على حساب القصيدة العمودية، بينما بقيت عند نزار محتفظة بمكانة بارزة. وهذا ما نلمسه من خلال الجدولين التاليين اللذين ينقلاننا إلى الملاحظة الثانية:

أشكال القصائد	عددها	نسبتها
قصيدة التفعيلة	69	% 87,34
القصيدة العمودية	08	% 10,13
مزج الشكلين	02	% 2,53
المجموع	79	% 100

أشكال القصيدة عند صلاح عبد الصبور

(1) لم ندخل مسرحياته الشعرية في الإحصاء.

(2) اعتمدنا في الاحصاء على الأعمال الكاملة، إضافة إلى ديوان "أبجدية ثانية"، ولم ندخل فيه "الكتاب" بعدما لاحظنا أن استبعاده لن يغير من نتائج إحصاءاتنا شيئا.

أشكال القصائد	عددها	نسبتها
قصيدة التفعيلة	345	%83,94
القصيدة العمودية	25	% 6,08
مزج التفعيلي والعمودي	14	% 03,41
قصيدة النثر	24	% 5,84
مزج المنثور والموزون	3	% 0,73
المجموع	411	100 %

أشكال القصيدة عند أدونيس

بمقارنتنا لهذين الجدولين بما رأيناه عند نزار يتضح ميل هذا الأخير إلى المحافظة على الشكل التقليدي للقصيدة (مع إعطاء الأولوية للشكل الجديد)، في مقابل الميل الذي يكاد يكون تاما عنها عند كل من صلاح (10,12 %) وأدونيس (6,08 %). فهل يعني ذلك عودة نزار إلى أحضان المدرسة الإحيائية التي عنيت عناية كبيرة بالقصيدة العمودية؟[1].

إن التناول المعياري لهذه المعطيات قد يوقعنا في ما يشبه التناقض في النتائج. إذ كيف يمكن أن يكون نزار شاعرا حداثيا وتقليديا في الوقت نفسه؟

وهذا المشكل لا يمكن حله إلا بالنظر إلى هذه المعطيات من زاوية التواصل الذي ينبني هنا على أساسين عبّر نزار عن موقفه الإيجابي من كل منهما، وهما:

- أن وظيفة الشعر هي تجديد ذوق الجمهور.
- أن هذا التجديد لا يمكن أن يتم بدون الانطلاق من موروث هذا الجمهور نفسه.

هذه المراعاة لثقافة الجمهور وموروثه هو ما عبر عنه نزار إذ قال: "إن الأذن العربية ليست زائدة دودية يمكن قطعها متى أردنا واستبدالها بأذن من البلاستيك. وكما أن أم كلثوم لا يمكن أن تغني غناء أوبراليا على طريقة ماريا كالاس، فإن المغني المصري العظيم سيد درويش لا يمكن أن يتحول بين ليلة وضحاها إلى

(1) العروض، لمحمد علي الرباوي، ص 378.

مايكل جاكسون"[1].

يسلمنا هذا إلى معيار يجب مراعاته في تقويم العلاقة بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة عند نزار، هو معيار الزمنية الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالوظيفة التغييرية التي يقوم بها الشعر في علاقته بالجمهور. فهذا المعيار في الرؤية التواصلية عند نزار يقتضي أن يتم التجديد تبعا لتجدد ذوق الجمهور، حتى يتم الانتقال به إلى مرحلة التحرر، حيث إن الانتقال المفاجئ (كما نجده عند صلاح عبد الصبور وأدونيس) من شأنه أن يؤدي إلى نتيجة عكسية في قطع الصلة بالجمهور. يقول نزار: "إن الحساسية الشعرية لشعب ما لا تنقلب على نفسها بزاوية 180 درجة لأن شاعرا أو شاعرين أو ثلاثة يريدون "[2]. ثم يضيف موضحا موقفه من علاقة هذا التجديد بأشكال القصيدة، والعمودية منها خاصة: "إن القصيدة العمودية بدأت تلملم ثيابها وتجمع حقائبها منذ وقت طويل، وليس من اللياقة في شيء، ولا من مكارم الأخلاق في شيء أن نرميها هي وحقائبها من النافذة، بدعوى أن عقد الإيجار بيننا وبينها قد انتهى، وأن عليها أن تخلي المأجور فورا... هذه مواقف منافية لكل القواعد والأصول... فليتحل الشعراء الجدد بالصبر، وليهيئوا أنفسهم لوراثة المنزل الأبوي والاستيلاء على أثاثه، ولكن دون أن يرتكبوا جريمة قتل الأبوين"[3].

ما يفسر لنا إذن اهتمام نزار بالقصيدة العمودية رغم ولوجه ميدان الحداثة الشعرية هو رؤيته لعملية الانتقال التي يجب أن تتم تدريجيا "دون ارتكاب جريمة قتل الأبوين". وقد سبق أن أوضحنا علاقة هذا بالرؤية التواصلية عنده. ويبقى أن نضيف أن هذا التدرج قد تحقق في منجزه الشعري بشكل بارز، إذ يكفي أن نقارن بين دواوينه الأولى: قالت لي السمراء (1944) وطفولة نهد (1948) وأنت لي (1950) التي تقترب فيها نسبة القصيدة العمودية من 100%، ودواوينه الأخيرة:

---

(1) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 392/8.

(2) نفسه، 190/8.

(3) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 8 / 191 - 192.

خمسون عاما في مديح النساء (كتبت قصائده سنة 1994) وتنويعات نزارية على مقام العشق (كتبت قصائده سنتي 1995 - 1996) وإضاءات (1998) التي تنعدم فيها هذه القصيدة. وجاءت بين هاتين المرحلتين مرحلة زمنية طويلة تجاور فيها الشكلان، نمثل لها بـ: "قصائد" (1956) و"حبيبتي" (1961) و"الرسم بالكلمات" (1966) و"قصائد مغضوب عليها" (1986) وغيرها...

تبقى الإشارة إلى قصيدة النثر، حيث يمدنا الإحصاء بنسبة مرتفعة لها عند نزار (13,21%)، في مقابل تراجع لها عند صلاح عبد الصبور وأدونيس. وهو ما يدل على أن هذه القصيدة لا تمثل بالضرورة عنوانا للتجديد في مجال الإيقاع. يؤيدنا في هذا الموقف أمران:

- الأول: أن صلاحا عبد الصبور الذي يعد نموذجا للخروج على الشكل القديم، لا يتضمن ديوانه أية قصيدة نثر.

- والثاني هو أن نسبة هذه القصيدة عند أدونيس ضعيفة جدا (5,83%)، هي أضعف حتى من نسبة القصيدة العمودية (6,08%)، بل إن هذا الشاعر ما لبث أن عاد في (الكتاب) بجزأيه ليكتب جل قصائده موزونة.

هذا الأمر، إذن، هو الذي يفسر لنا الاهتمام الكبير الذي حظيت به هذه القصيدة عند نزار منذ وقت مبكر (مذكرات أندلسية = 1955). وهو نفسه يوضح أن سبب ميله إلى هذه القصيدة هو أنها ليست غريبة على أذن الجمهور العربي: "إنني شخصيا لا أجد قصيدة النثر غريبة عن ميراثنا ولا عن ديناميكية اللغة العربية التي تتفجر بملايين الاحتمالات"[1]. كل هذا يضاف إلى أن هذه القصيدة قد خضعت عنده لمفهوم الإيقاع السمعي، وهو ما جعلها تطبع كثيرا بطابع الغنائية من خلال تكثيف الاهتمام بالجانب الصوتي كالتكرار والقافية والموازنات الصوتية بمختلف أشكالها.

ما نخلص إليه من كل هذا هو أن رؤية نزار التواصلية للقصيدة قد تحكمت بشكل كبير في مفهومه للإيقاع فجاء مبنيا على أساسين:

---

(1) نفسه، 117/5 - 118.

1- الإيقاع سمعي لا بصري. وهذا يجعله مرتبطا عنده ارتباطا وثيقا بالغناء[1].

2- لكي تؤدي القصيدة وظيفتها في التغيير لا بد من أن يكون التجديد تدريجيا لا انقلابيا.

هذان المبدآن هما اللذان سنخضعهما لمزيد من الاختبار من خلال دراسة عناصر الإيقاع عند نزار التي يمكن إجمالها في:

- **الأوزان والتفاعيل.**

- **وأشكال التوازن الصوتي، بما فيها بنية البيت والقافية.**

---

(1) يقوم حديثنا عن الغنائية على ربطها، في بعدها الإيقاعي، بتقوية الجانب الصوتي القائم على تحقيق اعتدال الأوزان وتحقيق التوازنات في مختلف العناصر الصوتية للقصيدة (القافية - التوازن بين الأبيات - التقسيمات - توازن الأصوات اللغوية...) لمناسبة الغناء. وهو ما نستمده من عدة تعريفات للشعر الغنائي تربطه بالغناء والموسيقى. ففي الموسوعة العربية أن الشعر الغنائي عند الإغريق هو "القصيدة القصيرة التي كانت تلقى مصحوبة بعزف آلة موسيقية هي القيثارة في العادة، وتشير الكلمة في الغالب إلى الصفة التي تشبه الأغنية في الشعر". (الموسوعة العربية الميسرة، بإشراف محمد شفيق غربال، ص 1086).

وكذلك يعرف معجم Le Robert كلمة Lyrique بأنها "الشعر المخصص للغناء، الذي يكون مصحوبا بالموسيقا"Le nouveau petit Robert (lyrique) P: 1314. وتربط موسوعة Universalis الغنائية Lyrisme بأصلها اليوناني الذي يعود إلى كلمة Lyre التي تعني آلة القيثارة أو الرباب، لتشير إلى أن القصيدة الغنائية تهتم بالقيم الموسيقية للكلام من أجل مناسبة الغناء .Encyclopaedia universalis, (lyrisme) وفي حديثها عن القصيدة العربية، التي تعد عندها قصيدة غنائية، تشير إلى أن ما يحقق غنائيتها في جانبها الإيقاعي هو العناية بالتكريرات الصوتية (الجناس)، بجانب الأهمية التي تكتسيها القافية والوزن العروضي (انظر:

La forme Qasida ou le lyrisme d'un langage، Encyclopaedia universalis, lyrisme.

الفصل الثاني: الأوزان والتفاعيل

تمهيد

يعد الوزن في تصور الشعرية[1] العربية أهم مكون للإيقاع، حتى أصبح وجوده دليلا على مناسبة القصيدة للغناء، حيث إن العرب كانت "تزن الشعر بالغناء" كما قال المرزباني[2]، كما جاء في المستطرف أنه "ما جعلت العرب الشعر موزونا إلا لمد الصوت والدندنة"[3]. فلم يكن غريبا، لذلك، أن جعلوه ركنا لا غنى عنه في تعريف الشعر. قال ابن رشيق: "الوزن أعظم أركان حد الشعر"[4].

ولا شك في أن مكانته هاته ترجع إلى ما يتضمنه من تناسب بين أجزائه في الكم والترتيب[5] مما يجعله أدخل في ميدان النغم والغناء[6]. وقد بين حازم القرطاجني في تعريفه للوزن موضع التناسب فيه فقال: "الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[7]، فأعطى الوزن بذلك صفة الزمنية، مما يعني، بلا شك، ربطه بالإنشاد والغناء، كما جعل التساوي في أزمنة إنشاد المقادير ناتجا عن تساويها في كم

(1) نستعير هذا المصطلح من الناقد محمد بنيس للدلالة على مختلف الدراسات والمواقف المهتمة بنظرية الشعر قديما وحديثا.
(2) الموشح للمرزباني، ص 51.
(3) المستطرف في كل فن مستظرف، للأبشيهي، 320/2.
(4) العمدة، 268/1.
(5) منهاج البلغاء، ص 263.
(6) تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر، الدكتور محمد العمري، ص 294.
(7) منهاج البلغاء، ص 263.

الحركات والسكنات وترتيبها؛ ولعل في إدراج الترتيب في هذا التعريف دليلا على نفي الكمية عن الشعر العربي، كما أن جعل التساوي واقعا في عدد الحركات والسكنات وترتيبها يحيلنا إلى أسباب الخليل وأوتاده، مما يجعل البحر الشعري أجلى صورة لهذا التساوي المحقق للإيقاع بمفهومه المرتبط بالغناء والإنشاد.

ارتباط البحر الشعري بالغناء إذن هو الذي يفسر الهجوم الذي شنه عليه بعض منظّري الحداثة بفصله عن الإيقاع، سعيا إلى بناء مفهوم جديد لهذا الأخير يهدم التصور "القديم" الذي ورثه المتلقي بالربط بينه وبين البحر الشعري. يقول أدونيس في هذا السياق: "القصيدة القديمة قائمة على الوزن السهل، المحدد، المفروض من خارج، بينما تقوم القصيدة الجديدة على الإيقاع، والإيقاع نابع من الداخل، لذلك هو ابتكار، ويتطلب استخدامه قوة وبراعة وموهبة أكثر مما يتطلب استخدام الوزن"[1].

هذا الكلام الذي واكب عند أدونيس مرحلة التحول نحو الكتابة الجديدة يلخص في حقيقته تصوره الجديد للإيقاع في تجاوزه للوزن كما تجلى بشكل واضح في "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل" و"مفرد بصيغة الجمع"[2]، الأمر الذي يجسد الموقف النظري لأدونيس في القلب الجذري للمفاهيم الموروثة عند المتلقي، بما فيها مفهوم الإيقاع؛ وإن كان التخلي عن الوزن لم يتم عنده بشكل كامل، خاصة في "الكتاب" الذي عاد فيه عودة واضحة إلى بحور الشعر[3]، حيث يبدو أن التجريب في الكتابة الجديدة قد اتجه نحو عناصر أخرى غير الإيقاع.

على النقيض من هذا الموقف الذي يقرن التجديد في مجال الإيقاع بالثورة على الوزن باعتباره قيمة فنية جامدة، يقوم التجديد عند نزار على الوفاء لمبدأ

---

(1) زمن الشعر، أدونيس، ص 39.

(2) يصرح أدونيس بأن التحول نحو الكتابة الجديدة بدأ مع كتاب التحولات والهجرة (1965) وتجلى بشكل واضح في مفرد بصيغة الجمع (1977)، انظر الأعمال الكاملة 6/1.

(3) من المفيد أن نشير هنا إلى أن التعامل مع البحور - عند أدونيس خاصة - قد تميز بكثير من الخرق كما سنشير إلى ذلك بين الحين والحين في أثناء هذا البحث.

التواصل مع الجمهور من خلال توفير أقصى درجات الغنائية في القصيدة. ومن المفيد أن نشير هنا إلى أن قصيدة النثر نفسها خاضعة لهذا القانون المتجسد في حضور التقسيمات والموازنات والعناصر الصوتية بشتى أنواعها... غير أن ما يهمنا الآن هو موقفه من الوزن الذي يضعه إلى جانب موقف الشعرية العربية القديمة في اعتباره "أعظم أركان حد الشعر" في مقابل الموقف "الحداثي" الذي يرى فيه فقرا إيقاعيا، داعيا إلى تجاوزه في سبيل البحث عن عناصر الإيقاع الحقيقية، دون إغفال العناصر الإيقاعية الصوتية الأخرى التي يشير إليها نزار قباني في حديثه عن الموسيقا بمفهومها الشامل. يقول نزار: "إن بحور الشعر العربي الستة عشر، بتعدد قراراتها وتفاوت نغماتها هي ثروة موسيقية ثمينة بين أيدينا، وبإمكاننا أن نتخذها نقطة انطلاق لكتابة معادلات موسيقية جديدة في شعرنا"[1].

يهمنا من هذا الكلام أمران يشكلان في جوهرهما قطبي الرؤية التواصلية في الحداثة الشعرية عند نزار:

- الأمر الأول يتجلى في دعوته إلى كتابة معادلات موسيقية جديدة في الشعر العربي. هذه الدعوة التي يعضدها توجهه العام في تجديد الإيقاع إلى درجة دعت بعض النقاد إلى اعتبار شعر نزار شعرا مخلصا بشكل حرفي لنظام التفعيلة الجديد[2].

- أما الأمر الثاني فيتمثل في ضرورة انطلاق هذا التجديد من بحور الشعر العربي لما تتضمنه من ثروة موسيقية ثمينة.

وفي ذلك تعبير واضح عن الاتجاه التواصلي المتجسد هنا في الانطلاق من موروث الجمهور العربي الذي يربط ربطا وثيقا بين الإيقاع والوزن، وكذا في الحفاظ على مفهوم الإيقاع نفسه الذي لا ينفصل عنده عن الموسيقى والغناء

(1) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 7/44 - 45.

(2) نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة (حسن مخافي) ندوة مجلة الآداب، ع12/11، ص 84. وهذا الرأي وإن كان لا يخلو من صواب فإن صفة التعميم فيه يكذبها الإحصاء الذي قدمناه عن أشكال القصيدة.

(والإشارة هنا إلى حديث نزار عن الثروة الموسيقية لهذه البحور).

وبذلك تبدو الثقافة المشتركة ذات أهمية لا تنكر في توجيه التجديد الإيقاعي عند نزار، حيث يبدو هذا التجديد عديم القيمة ما لم يراع بشكل مبدئي تواصل الشعر مع الجمهور. وهو ما عبر عنه أحد الدارسين بقوله: "إن الاتفاق بين الشاعر وجمهوره على تقليد واضح أمر ضروري. هذا التقليد يتعلق بالإطار الإيقاعي، وبطريقة الرسم الكتابي نفسها أو بالإنشاد (...) والمتلقي يجب أن يشعر بالقصيدة أول ما يسمعها أو يقرأها، حتى من غير أن يفهم معناها، ولا يتم ذلك إلا من خلال الاتفاق على تقاليد معينة"[1].

وإذ قد وقفنا على إخلاص نزار لرؤيته التواصلية في تجديد الإيقاع من خلال موقفه الايجابي من بحور الشعر العربي، فإن علينا أن نبحث عن أثر هذه الرؤية في تعامله مع هذه البحور. ومن أجل بلوغ هذه الغاية نبدأ بالنظر في العنصر الأول، وهو: الأوزان المستعملة.

المبحث الأول: البحور والأوزان

لا بد، قبل الاسترسال في هذا العنصر، من التنبيه على أمرين يجب مراعاتهما في التحليل:

1) أن هناك فرقا بين الوزن الشعري والبحر العروضي، إذ أن البحر الواحد قد يضم أوزانا عديدة، كما أن الوزن قد يكون غير منتم إلى البحر العروضي[2].

2) أن الفترة التي كتب فيها نزار شعره فترة طويلة تقترب من ستة عقود (من 1940 إلى أوائل 1997). وهو الأمر الذي يجب أن تراعيه الدراسة الإحصائية في ربط هذه الأوزان بالرؤية التواصلية عند الشاعر، خاصة وأن عنصر التدرج الزمني يعد جزءا لا يتجزأ من هذه الرؤية نفسها.

(1) الجملة في الشعر العربي، الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، ص 48.

(2) العروض: دراسة في الإنجاز، محمد علي الرباوي، ص 143.

أما بعد، فإنه بعد إحصاء البحور الشعرية عند نزار تبين لنا استعماله لأحد عشر بحرا هي: الرجز والمتقارب والرمل والكامل والمتدارك والسريع والخفيف والبسيط والوافر والطويل والمجتث، موزعة على الشكل التالي:

البحر	عدد قصائده في الديوان	نسبته إلى مجموع البحور
الرجز	160	% 26,89
المتقارب	106	% 17,82
الرمل	85	% 14,29
الكامل	84	% 14,12
المتدارك	56	% 9,41
السريع	31	% 5,21
الخفيف	28	% 4,71
البسيط	17	% 2,86
الوافر	14	% 2,35
الطويل	09	% 1,51
المجتث	05	% 0,84
المجموع	595	% 100

يمدنا هذا الجدول بمجموعة من المعطيات أهمها:

1- غياب خمسة بحور من بحور الشعر العربي هي: المضارع والمقتضب والمديد والمنسرح والهزج.

2- ميل الشاعر إلى البحور الصافية التي تحتل كل المراتب المتقدمة، وهي: الرجز والمتقارب والرمل والكامل والمتدارك التي تتراوح نسبها بين 26,89% و9,41%، وتراجع البحور الممزوجة إلى نسب تتراوح بين 5,21% و0,84% .

3- أكثر البحور استعمالا هي: الرجز فالمتقارب ثم الرمل والكامل، وأضعفها حضورا: الطويل فالمجتث الذي يأتي في المرتبة الأخيرة بنسبة ضعيفة جدا تقل عن 1%. أما السريع والخفيف والبسيط والوافر فتحتل المراتب الوسطى بنسب متقاربة.

ونبدأ بالملاحظة الأولى الخاصة بالبحور الغائبة.

1 - البحور المهملة:

لقد أشرنا إلى أن البحور التي أعرض عنها نزار هي: المنسرح والمضارع والمقتضب والمديد والهزج. ولعل وراء هذا الإعراض أسبابا ودلالات نحاول الاقتراب منها فيما يلي:

1.1. المنسرح: عده صاحب "المرشد" من البحور الغنائية الخفيفة، فقال: "وجد فيه الإسلاميون الحجازيون بحرا يلائم مذاهبهم اللينة الغنائية (...) فأكثروا منه، لا سيما ابن قيس الرقيات وابن أبي ربيعة (...) وقد شاع المنسرح بين طوائف المرقفين في العصر الأموي، وقل عند شعراء الفخامة أمثال كثير والأخطل والقطامي وجرير وابن الرقاع والفرزدق"[1].

غير أن هذا الكلام يخالف ما قاله إبراهيم أنيس عن هذا البحر من أن ما نظمه عليه الشعراء القدامى هو شيء قليل[2]. والملاحظ على كلام عبد الله الطيب أنه لا ينظر في تقويم هذا البحر إلى نسبته إلى البحور الأخرى التي شاع استعمالها خلال العصرين الإسلامي والأموي. ولعل ذلك ما جعله يرى في كثرته عند بعض الشعراء دليلا على شدة الاهتمام به في هذا العصر. والذي يؤيد ما نذهب إليه هنا أن دعوى انتشاره تسقط إذا قارناه بالبحور الأخرى التي نظم عليها الشعراء في مختلف العصور. ولعل ذلك ما نظر إليه إبراهيم أنيس في موقفه السابق، وهو نفسه ما وقف عليه محمد العلمي في إحصائه لبحور الشعر عند الجاهليين والإسلاميين والأمويين حيث وجد أن مجموع قصائده عندهم لا يتجاوز مائة وتسعة وعشرين قصيدة أو

(1) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، ص183.

(2) موسيقى الشعر، الدكتور إبراهيم أنيس، ص106.

مقطوعة أو بيت مفرد من بين متن شعري يصل إلى تسعة آلاف وست مائة وأربعة وخمسين قصيدة أو مقطوعة أو بيت شملها الإحصاء[1]، أي بنسبة لا تتجاوز 1,3%.

وهذا يؤيده أيضا ما لاحظه محمد علي الرباوي ضمن دراسته حول العروض في قوله: "هو من البحور القليلة الاستعمال في تراثنا الشعري، فنسب حضوره ضعيفة في مختلف العصور، وخاصة العصر الإسلامي والأندلسي، فهو السادس في الجاهلية والتاسع في صدر الإسلام والسابع في العصر الأموي والثامن في العصر العباسي، والتاسع في الأندلس وعصر الدول المتعاقبة. فهو، إذن، من البحور التي تتقهقر باستمرار"[2].

أما في العصر الحديث فإن نسبته ضعيفة جدا، حيث يشكل 2% من نسبة بحور الشعر عند البارودي، وتخلو منه الشوقيات خلوا تاما[3]، كما يخلو منه ديوان صلاح عبد الصبور من المعاصرين، ولا نكاد نجد منه عند الشعراء الآخرين الذين اطلعنا على شعرهم شيئا إلا قصيدة يتيمة عند السياب ومثلها عند أدونيس. ولعل المراتب المتأخرة التي احتلها عند المتقدمين هي السبب وراء إعراض المتأخرين عنه رغم ما قد يمتاز به من خفة، كما أشار إلى ذلك عبد الله الطيب. وهذا ما قد يفسر لنا إهمال نزار أيضا لهذا البحر.

1. 2. المضارع والمقتضب: هما بحران ينتميان معا إلى دائرة المجتلب. وقد ذهب حازم القرطاجني إلى أن المقتضب يعد، إلى جانب المجتث، من البحور التي لم يلتفت إليها الشعراء رغم ثبات وجوده عند العرب[4]، أما المضارع فهو عنده بحر سخيف موضوع لا تصح نسبته إلى العرب: "فأما الوزن الذي سموه المضارع، فما أرى أن شيئا من الاختلاق على العرب أحق بالتكذيب والرد منه، لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها (...) فإنه أسخف وزن شمع، فلا

(1) عروض الشعر العربي قراءة نقدية توثيقية، محمد العلمي، 22/1.

(2) العروض، محمد علي الرباوي، ص 173.

(3) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص220.

(4) منهاج البلغاء، ص243.

سبيل إلى قبوله ولا العمل عليه أصلا"[1].

وقد لاحظ محمد العلمي في إحصائه لبحور الشعر عند الجاهليين والإسلاميين والأمويين، خلو دواوينهم من هذين البحرين خلوا تاما[2].

أما في العصر الحديث فلا نكاد نجد حضورا لهذين البحرين، ما عدا نسبة ضعيفة جدا للمقتضب في الشوقيات يقتسمها مع الهزج ومجزوء الرمل هي 1% [3]. كما تخلو منهما دواوين السياب وصلاح عبد الصبور وأدونيس ممن طالعنا شعرهم من المعاصرين.

ويرجع بعض الباحثين إهمال الشعراء قديما وحديثا لهذين البحرين إلى قلة ما يتيحانه من إمكانيات، حيث لا يتيح الواحد منهما إلا إمكانية إيقاعية واحدة عكس البحور الكثيرة الاستعمال كالكامل الذي يتيح تسع إمكانيات[4]. ويذهب محمد علي الرباوي إلى أن هذين البحرين يحتويان كثيرا من خصائص الكمية، لكنه ينفي أن يكون ذلك هو السبب الكامن وراء الإهمال الذي لقياه من طرف الشعراء[5].

غير أنه مهما كان الدافع وراء إهمال المتقدمين لهذين البحرين، فإننا نرى أن موقفهم هذا، إلى جانب موقف النقاد منهما، كان له تأثير لا يستهان به في إعراض الشعراء المتأخرين عنهما، مع الإشارة إلى أن القصائد المطولة المشهورة في الشعر العربي قد نظم جلها على غير هذين البحرين[6].

1. 3. المديد: عده صاحب المرشد من النمط الصعب[7] وقال عنه: "فبحر المديد فيه صلابة ووحشية وعنف (...) [و] يعسر على الناظم لأن تفعيلاته تطلب

---

(1) نفسه، ص 243.

(2) عروض الشعر العربي، 22/1.

(3) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص220.

(4) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، ص279.

(5) العروض، ص 49.

(6) انظر حول هذا المعيار: العروض، ص 177.

(7) المرشد، عبد الله الطيب، ص 73.

كلمات متقطعة (...) وأحسب أن هذا العسر هو الذي جعل الشعراء يتحامونه"[1].

والحق أن تحامي الشعراء لهذا البحر يبدو جليا من الرتب المتأخرة التي احتلها في مختلف العصور، حيث احتل المرتبة الأخيرة في العصرين الجاهلي والإسلامي، كما احتل مراتب قريبة منها فيما تلا هذين العصرين[2].

أما حديثا فقد تركه أغلب الشعراء، حيث يغيب من الشوقيات ومن ديوان البارودي[3]، كما تركه السياب وصلاح عبد الصبور وأدونيس من المعاصرين.

4.1. الهزج: ارتبط هذا البحر عند أغلب من طالعنا آراءهم من الباحثين بالغناء. فقد ذكر إبراهيم أنيس أن مجيئه على شكل مقطوعات قصيرة في العصر العباسي يفسر بارتباطه بالغناء "وهذا هو سر تسمية العروضيين له بالهزج"[4].

وهو الرأي نفسه الذي نجده عند عبد الله الطيب في تسميته، إذ لاحظ أن الهزج يطلق على أصناف من الغناء الخفيف[5]. ونحن، في الواقع، لا نعدم في أصل اللغة ما يؤيد هذا الرأي، فقد جاء في لسان العرب أن "الهزج صوت مطرب (...) وهَزَجَ: تغنّى (...) والهزج: من الأغاني، وفيه ترنم"[6]. ورغم الخفة التي يتميز بها هذا البحر، فقد كان استعماله نادرا عند القدماء[7]، إذ هو أقل استعمالا حتى من المديد عند الجاهليين والإسلاميين والأمويين[8].

أما في العصر الحديث فقد احتل المرتبة الأخيرة في الشوقيات مقتسما نسبته 1% مع المقتضب ومجزوء الرمل[9]، كما احتل مرتبة مماثلة عند شعراء أبوللو[10]،

---

(1) نفسه، ص 75.
(2) العروض، ص 163.
(3) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 218 – 220.
(4) نفسه، ص 124.
(5) المرشد، ص 831.
(6) لسان العرب، 390/2 – 391، مادة (هزج).
(7) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 123.
(8) عروض الشعر العربي، 21/1.
(9) نفسه، ص 220.
(10) موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، الدكتور سيد البحراوي، ص 41.

ونظم منه السياب قصيدة وحيدة وغاب غيابا تاما من ديواني صلاح عبد الصبور وأدونيس.

وكل هذا يدل على عدم صحة ما ذهب إليه إبراهيم أنيس من أن هذا البحر قد حظي بعناية الشعراء في العصر الحديث[1]. وقد ربطه كثير من الباحثين بمجزوء الوافر، فجعله الدكتور أمين علي السيد فرعا منه[2]، كما ذهب إبراهيم أنيس إلى أنه تطور عنه بفعل انتشار الغناء في العصر العباسي[3]، وعدهما عبد الله الطيب بحرا واحدا[4].

أما صورته فهي (مفاعيلن مفاعيلن) في كل شطر. وقد ذكر العروضيون صورتين أخريين لتفعيلته، تميزانه عن مجزوء الوافر:

- الأولى: فعولن في الضرب، وهي صورة نادرة، ليس لها شواهد من الشعر كما يرى إبراهيم أنيس[5].

- والثانية: مفاعيلُ، وهي كثيرة الاستعمال في الشعر الحديث خاصة، كما نجد في هذا النموذج للسياب:

وذا الفجرُ بأنواره   رمى الليل وأطيافَهْ
شذا الطير بأوكارهْ   وهز الوردُ أعطافَهْ
وفي غمرة أوهامي
وفي يقظة آلامي
بكى محبوبَه القلبُ
عزاءَ قلبي الدامي[6]

حيث تشغل هذه التفعيلة الأجزاء التالية: (وذا الفجر - رمى الليل - شذا

(1) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 123.
(2) في علمي العروض والقافية، دكتور أمين علي السيد، ص 109.
(3) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 123.
(4) المرشد، ص 104.
(5) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 127.
(6) قصيدة: على الشاطئ، ديوان بدر شاكر السياب، 106/2.

الطير - وفي غمر... - وفي يقظ...).

لكن الملاحظ أن هذه التفعيلة لا تبدو إلا في التقطيع، أما خلال الإنشاد، فإنه يحتاج إلى مد الصوت في آخرها لتعويض الساكن المحذوف[1]، وبذلك تعود هذه التفعيلة أيضا إلى أصلها (مفاعيلن) لتبقى للهزج صورة واحدة متحققة هي: مفاعيلن مفاعيلن في كل أجزائه، مما يجعلنا نميل إلى رأي من جعله فرعا من مجزوء الوافر.

وما نذهب إليه بناء على كل ذلك هو أن ما دعا الشعراء في العصر الحديث إلى تركه هو استغناؤهم عنه بمجزوء الوافر لسببين: أولهما هو ما يتميز به هذا الأخير من خفة تعود إلى نسبة السكنات إلى عدد السكنات والحركات فيه التي لا تتجاوز 28,57% في مقابل الهزج الذي تصل فيه النسبة إلى 42,85%، مما يجعله بعيدا عن الاعتدال[2]، وثاني السببين هو أن الوافر المجزوء يتيح استعمال (مفاعلتن) و(مفاعيلن) معا، في مقابل الهزج الذي لا يتيح إلا إمكانية واحدة. ويمكن أن نلمس ذلك بوضوح في هذا النموذج لنزار قباني:

وصاحبتي إذا ضحكت

يسيل الليل موسيقا

تطوقني بساقيةٍ

من النهوند تطويقا

فأشرب من قرار الرصدِ

إبريقا فإبريقا[3]

حيث يستعمل الشاعر التفعيلتين (مفاعيلن / مفاعلتن) معا بنسبتين متساويتين.

وما نخلص إليه من كل هذا هو أن نزارا قد ترك استعمال البحور التي تركها جل الشعراء قديما وحديثا. ولا شك في أن لذلك أسبابه التي اختلف حولها الدارسون[4].

---

(1) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 124.

(2) سنعود إلى الحديث عن هذه النقطة بتفصيل فيما يأتي من صفحات.

(3) قصيدة: ضحكة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 223/1.

(4) انظر هذه الاختلافات في: العروض لمحمد علي الرباوي، ص 160 وما بعدها.

ولا نريد أن نترك الحديث عن هذا الأمر قبل أن نشير إلى بحر هو من شبه المهملات عند نزار، هو **المجتث** الذي احتل عنده المرتبة الأخيرة بنسبة تقل عن 1%، إذ لا يتجاوز عدد قصائده أربعة موزعة بين دواوينه الأولى: "قالت لي السمراء" (1944) و"طفولة نهد" (1948) و"أنت لي" (1950) لينصرف عنه الشاعر بعد ذلك انصرافا تاما. والحال أن هذا البحر لا يختلف في شيء عن البحور السابقة التي انصرف عنها الشعراء، فهو يكاد يكون منعدما عند الجاهليين والإسلاميين والأمويين[1]، أما حديثا فقد احتل المرتبة الأخيرة عند شعراء أبوللو[2]، والمرتبة نفسها عند الشاعر الغنائي أحمد رامي بقصيدتين، وغاب من الشوقيات ومن ديوان البارودي[3]، وديوان السياب وصلاح عبد الصبور وأدونيس، مما يدل على خطأ ما ذهب إليه إبراهيم أنيس من أنه حظي باهتمام الشعراء المحدثين[4].

2 - البحور الصافية:

تحتل البحور الصافية المراتب المتقدمة كلها في ترتيب البحور المستعملة عند نزار، وهي: الرجز والمتقارب والرمل والكامل والمتدارك. وهذا ما يجعلها تحظى بنسبة استعمال عالية تفوق 82% (دون احتساب الوافر المجزوء) في مقابل البحور المركبة التي تقل نسبتها عن 18% ، وهي: السريع والخفيف والبسيط والوافر والطويل والمجتث.

ويعود ارتفاع نسبة هذه البحور الصافية، فيما نراه، إلى ارتفاع نسبة قصيدة التفعيلة عند نزار (أكثر من 60% من الشعر الموزون) على حساب القصيدة العمودية. والواقع الشعري عنده يصدق ذلك، حيث جاءت كل قصائده التفعيلية على البحور الصافية بدون استثناء. ويكفي أن نمثل لذلك بدواوينه الأخيرة التي اختفت فيها القصيدة العمودية، وهي: "هوامش على الهوامش" (1991) و"خمسون

---

(1) عروض الشعر العربي، 22/1.

(2) موسيقى الشعر، سيد البحراوي، ص41.

(3) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 218 - 220.

(4) نفسه، ص 127.

عاما في مديح النساء" (كتبت قصائده سنة 1994) و"تنويعات نزارية على مقام العشق" (كتبت قصائده سنتي 1995 - 1996) و"إضاءات" (1998) التي جاءت كل قصائدها على بحور صافية هي: الرجز والمتدارك والمتقارب والكامل والرمل، مع استثناء مقطع وحيد جاء على البسيط في (إضاءات)، وهو عمودي يؤكد ما ذهبنا إليه، هو:

ما لون عينيك؟ إني لست أذكرهُ

كأنني قبلُ لم أعرفهما أبدا

إني لأبحث في عينيك عن قدَري

وعن وجودي... ولكن لا أرى أحدا[1]

وإذا نحن أخذنا هذه البحور وأضفنا إليها السريع الذي احتل المرتبة السادسة بعد المتدارك مباشرة نجدها نفس البحور التي أباحت نازك الملائكة نظم الشعر الحر عليها، تحتل كلها المراتب الأولى، مع استثناء بحرين هما الهزج ومجزوء الوافر، والأول منهما أهمله الشاعر وغيره من المحدثين كما مر بنا. وهذا ينقلنا مباشرة إلى قضية أثيرت في إطار التجريب الإيقاعي للقصيدة المعاصرة هي قضية البحور الصافية والبحور المركبة. تقول السيدة نازك الملائكة موضحة موقفها من البحور المركبة: "وأما البحور الأخرى التي لم نتعرض لها كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح، فهي لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق، لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها (...) وأما محاولة بعض الناشئين من أن يكتبوا شعرا حرا من البحر الطويل فقد انتهى إلى الفشل"[2].

والواقع أن ما تشير إليه نازك هنا لا يشمل الشعراء الناشئين فقط، بل طرقه شاعر كبير أيضا هو أدونيس في إطار التجريب الهادف إلى بناء مفهوم جديد للإيقاع. حيث يعد الخفيف من أكثر البحور استعمالا في قصيدة التفعيلة عنده إلى جانب قصائد قليلة جاءت على البسيط وقصيدة واحدة على المنسرح. إلا أننا

---

(1) إضاءات، ص 81.

(2) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص 86 - 87.

نكتفي بهذا النموذج من الخفيف[1]:

وجه يافا طفلٌ   هل الشجر الذابل يزهو؟ هل تدخلُ

الأرض في صورة عذراء؟   من هناك يرج الشرق؟

جاء العصف الجميل ولم يأت الخراب الجميلُ   صوتُ

شريد ...[2]

وقد وصف أحمد المعداوي محاولات أدونيس في هذا الجانب بأنها ممعنة في التجريب[3]. وهو ما يصدقه واقعه الشعري، حيث تأتي هذه المحاولات عنده معضودة بعناصر تجريبية أخرى يستهدف منها تحقيق مشروعه في تحطيم مفهوم الإيقاع، منها طول الأبيات، والبياضات كما هو واضح في النموذج السابق.

ونحن إذا جمعنا كل هذه المعطيات نخرج بنتيجة مفادها أن محافظة نزار على مفهوم الإيقاع اقتضت منه الوفاء لنظام التفعيلة الموحدة في قصائده الحرة، مما يجعله بعيدا عن التجريب الذي طرقه أدونيس في هذا الجانب. وهو ما يضعه إلى جانب شاعر يعد في إيقاعه من المحافظين هو بدر شاكر السياب الذي ليس له إلا قصيدة تفعيلية واحدة على بحر مركب هي "أفياء جيكور" التي جاءت على البسيط[4].

وهذه النتيجة تؤيد ما ذهبنا إليه منذ البداية من مراعاة التجربة الشعرية عند نزار للتواصل مع المتلقي. وهو الأمر الذي أبعده باستمرار عن النمط الحداثي الذي لا يرى الإبداع إلا في خرق المألوف، إذ لم يتردد أدونيس مثلا في خوض مختلف

(1) قد يعد من المجتث التام أيضا لتوالي فاعلاتن مرتين بعد كل مستفعلن. إلا أن هذا يعتبر عند العروضيين أيضا مجتثا من الخفيف (في علمي العروض والقافية، ص 125).

(2) مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف، الأعمال الكاملة، أدونيس، 253/2.

(3) أزمة الحداثة، أحمد المعداوي، ص 69.

(4) ديوان بدر شاكر السياب، 186/1. وذلك على خلاف ما ذهب إليه أحمد المعداوي من أن السياب يعد من المهتمين بالبحور المركبة في قصيدة التفعيلة (أزمة الحداثة، ص69) ويمكن أن تتبين هذا التوجه المحافظ في الإيقاع عند السياب من عدد قصائده العمودية الذي يبلغ مائة وأربعين قصيدة في الديوان بنسبة تصل إلى 66,66% من مجموع قصائده.

أشكال التجريب بما فيها تحطيم مفهوم الإيقاع المبني على التناسب، الذي فسره حازم بانتظام تتابع التفاعيل[1]، من خلال النظم على البحور المركبة في قصيدة التفعيلة، حيث يستدعي ذلك تتابعا غير منتظم لتفعيلات مختلفة مرجعه بالأساس تفاوت طول الأبيات في هذه القصيدة كما تشهد بذلك نماذج كثيرة من شعره نمثل لها بهذا النموذج من الخفيف:

قبل أو بعدُ

يولد الكون مربوطا بقرني غزالة مسحورة

راسما ظله على الأشجارْ

غصُن صورة له

غصن يزهر بين المسمار والمسمارْ

غصن عاشق حنان النارْ[2]

حيث تتوالى تفعيلتا الخفيف على الشكل التالي:

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن مفعولن

فاعلاتن متفعلن مفعولن

فعلاتن متفعلن

فعلاتن فعلاتن مستفعلن مفعولن

فعلاتن متفعلن مفعولن

فإذا كان تركيب التفاعيل مقبولا عند القدماء، فلأنه كان خاضعا لبنية البيت المبنية على تساوي الشطرين الذي يحفظ تنظيم الحركات والسكنات[3]. أما الشعر الحديث الذي أصبحت فيه المساواة بين الأبيات أمرا ثانويا، فلا شك في أن ذلك يؤدي إلى تحطيم النظام كما تشهد بذلك الأبيات المستشهد بها سابقا، مما يجعل هذه التجربة أدخل في ميدان التجريب الذي تميز به أدونيس وتحاشاه شعراء كثيرون

(1) منهاج البلغاء، ص 259.

(2) وجه البحر، الأعمال الكاملة، أدونيس، 244/2.

(3) انظر في ذلك أقسام تناسب الأوزان عند حازم القرطاجني ضمن منهاج البلغاء، ص 259.

على رأسهم نزار، حفاظا على مفهوم الإيقاع المبني على التناسب.

3 - البحور المفضلة:

يعد الرجز أكثر البحور الصافية استعمالا عند نزار. ومن ثم فإنه البحر الأكثر حضورا في كل شعره بنسبة تصل إلى 26,89% من مجموع البحور. يأتي بعده المتقارب فالرمل فالكامل بنسب متقاربة تتراوح بين 17,82% و14,29% ثم المتدارك بنسبة 9,41%. أما المرتبة الأخيرة فيحتلها، كما تمت الإشارة، المجتث مسبوقا بالطويل بنسبة ضئيلة أيضا هي 1,51%حيث لا يتجاوز عدد قصائده التسعة في الديوان كله.

وقد فسرنا في العنصر السابق تحكم الرؤية التواصلية عند نزار في إيثاره للرجز والمتقارب والرمل والكامل والمتدارك (مضافا إليها السريع)، حيث أرجعنا ذلك إلى ميله لتحقيق التناسب الإيقاعي في القصيدة الحرة بالنظم على البحور الصافية التي استأثرت بهذه القصيدة.

غير أن هذا، وإن كنا لا نشك في صحته، غير كاف وحده لتفسير إيثار نزار لهذه البحور دون غيرها. والسبب في ذلك أن الاهتمام بها لم يبدأ فقط مع قصيدة التفعيلة، بل نجده حتى في قصائده العمودية، وإن كان حضورها يبدو أكثر جلاء في قصيدة التفعيلة بسبب التخلي عن البحور المركبة. ومن أجل توكيد ما قلناه ننظر في ترتيب البحور التي نظمت عليها دواوينه الأولى التي جاءت جل قصائدها عمودية:

الديوان	تاريخ صدوره	ترتيب البحور ذات المراتب لأولى
قالت لي السمراء	1944	السريع - المتقارب - الخفيف - الرمل والطويل
طفولة نهد	1948	الرجز - السريع - الخفيف - الكامل - المتقارب
أنت لي	1950	الرجز - السريع - المتقارب - الرمل ...

فهذا الجدول يدلنا على احتلال الرجز والسريع والمتقارب والكامل والرمل

لمراتب متقدمة منذ المراحل المبكرة عند نزار. وهو ما يعني أن النظم عليها لا يرتبط فقط بالنظم على قصيدة التفعيلة، وإنما يعود إلى أسباب أخرى قد تكون عائدة إلى هذه البحور في ذاتها أو إلى عوامل خارجة عنها.

وقد أجمل محمد علي الرباوي هذه العوامل التي تدعو الشعراء عامة إلى الاعتناء ببحور بعينها دون غيرها في عاملين ذوي علاقة مباشرة بجانب التواصل فيما نراه:

- العامل الأول هو الاستعمال: إذ يؤثر أغلب الشعراء النظم على البحور التي كثر دورانها عند القدماء، ونظمت منها القصائد الجياد المشهورة.

- والعامل الثاني هو ما تحققه بعض البحور من غنائية بسبب ما توفره من توازن بين الحركات والسكنات يفوق ما توفره بقية البحور[1].

1.3. فإذا بدأنا بالعامل الأول، نجد أن أكثر البحور استعمالا من الجاهلية إلى العصر الأندلسي مرورا بالإسلامي والأموي والعباسي هي: الطويل والوافر والبسيط والكامل والمتقارب[2]. أما في العصر الحديث فنجد في مقدمة البحور المستعملة عند شعراء أبوللو: الكامل فالخفيف فالرمل فالبسيط فالطويل فالمتقارب[3]. ويأتي الطويل في المرتبة الأولى عند البارودي يليه الكامل فالبسيط فالخفيف فالسريع، وفي الشوقيات يحظى الكامل بأعلى نسبة حضور، يأتي بعده الخفيف والوافر والبسيط والرمل[4].

ما نستخلصه من هذا هو أن البحور التي احتلت المراتب الأولى عند نزار قد احتلت مراتب مماثلة أو قريبة منها عند القدماء و"المحافظين" من المحدثين، حيث حافظ كل من الكامل والرمل والمتقارب خاصة على إحدى المراتب الخمسة الأولى. وهو ما قد نفسره، إضافة إلى ما ذهبنا إليه سابقا، بميل الشاعر إلى البحور

(1) العروض، ص 176 - 177.

(2) نفسه، ص 151، والشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، ص 246.

(3) موسيقى الشعر، سيد البحراوي، ص 41.

(4) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 218 - 220.

التراثية التي ألفتها الأذن وشكلت، بلا شك، المرجعية الإيقاعية للجمهور العربي، وبارتباط التجريب الإيقاعي في الشعر المعاصر بالاهتمام بغير هذه البحور، حيث تراجع كل من المتقارب والكامل والرمل إلى مراتب متأخرة عند كل من صلاح عبد الصبور وأدونيس[1]. بينما قفز المتدارك، الذي كان مهملا عند جل الشعراء الذين أشرنا إليهم واحتل المرتبة الخامسة عند نزار، إلى مراتب متقدمة هي الثانية عند صلاح عبد الصبور بنسبة 21,11% والأولى عند أدونيس بنسبة 34%، وهو الأمر الذي لا نجده عند شاعر محافظ هو بدر شاكر السياب الذي حظي عنده كل من الكامل والمتقارب بعناية خاصة وتراجع عنده المتدارك إلى المرتبة العاشرة.

غير أن ما قلناه سابقا عن البحور التراثية التي اعتنى بها نزار يمدنا بملاحظتين لا تخلوان من دلالة:

- الأولى هي أن الطويل الذي كان من أكثر البحور حضورا عند القدماء قد احتل المرتبة ما قبل الأخيرة عند نزار.

- والثانية هي أن الرجز الذي غاب عند جل الشعراء القدماء والمحافظين من المحدثين واحتل عندهم مراتب متأخرة في أحسن الأحوال قد حظي باهتمام خاص عند نزار حيث احتل المرتبة الأولى بنسبة عالية هي.26,89%

هاتان الملاحظتان قد تبدوان مناقضتين لما توصلنا إليه من ميل نزار إلى البحور التراثية، وهذا ما سنرجئ التعليق عليه إلى ما بعد الوقوف على العامل الثاني في ميل بعض الشعراء إلى بحور دون غيرها.

2.3. رأينا أن أهم ما يميز الوزن هو التناسب بين الحركات والسواكن فيه. وقد أوضح حازم القرطاجني جانبا من هذا التناسب الذي يتميز به بحر عن بحر فقال: "وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن فإن فيه كزازة وتوعُّرا، وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحركات فإن فيه لُدونة وسَباطة، والكثير السواكن إذا حذف بعض سواكنه ولم يبلغ ذلك الحذفُ الإجحافَ به اعتدل. وهم يقصدون أبدا أن

---

(1) احتل الكامل والمتقارب المرتبتين السادسة والسابعة عند أدونيس، بينما احتل كل من الرمل والمتقارب المرتبتين الأخيرتين عند صلاح عبد الصبور.

تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات والسواكن إما بزيادة قليلة أو نقص. ولأن تكون أقل من الثلث أشد ملاءمة من أن تكون فوقه"[1]. وهذا الكلام يعني أن أكثر الأوزان اعتدالا واستجابة لشروط الإيقاع هي ما كانت نسبة السواكن فيها قريبة من ثلث عدد السواكن والمتحركات. وقد بين محمد علي الرباوي استجابة البحور التراثية لهذا الشرط، مما قد يعد دليلا على صحته، حيث لاحظ أن نسبة السواكن تبلغ في الطويل 41%، وفي البسيط 39%، وفي الوافر 31% وفي الكامل 28%. ويزداد اعتدال هذه البحور إذا كانت مزاحفة حيث تنزل النسبة في الطويل ذي العروض والضرب المقبوضين إذا دخل الزحاف على أجزائه إلى 33%.

وهذا على عكس البحور الأخرى التي لم يهتم بها القدماء خاصة كالهزج والرجز والمجتث والخفيف... حيث تصل نسبة السواكن في بعضها إلى 42% أو 43%[2]. وقد سبق أن أوضحنا تميز مجزوء الوافر عن الهزج في هذا الجانب، إذ لا تتعدى نسبة السواكن فيه 28,57 % بينما تصل في الهزج إلى 42,85%، مما يجعل الأول أقرب إلى الاعتدال الذي أشار إليه حازم. وهذا، بلا شك، عامل جعل نزارا يستغني به عن الهزج في سعيه لتوفير شرط الغنائية في إيقاع شعره.

لكن ربط هذا العامل بالبحور الشعرية التي استعملها نزار يضعنا أمام مشكل طرحناه قبل قليل هو المتعلق بالطويل والرجز:

فالطويل من البحور التي يعتدل إيقاعها إذا دخلها الزحاف، إضافة إلى أنه بحر تراثي، ومع ذلك احتل مرتبة متأخرة جدا عنده.

أما الرجز فقد جاء عنده في المرتبة الأولى بنسبة حضور عالية رغم كونه منبوذا عند القدماء، كما أنه بعيد عن الاعتدال الإيقاعي، حيث تقترب نسبة السواكن فيه من 43%. فهل يمكن أن نعد هذا توجها من نزار نحو التجريب، مما قد يقوض ما ذهبنا إليه من ميله إلى البحور التراثية وإلى الاعتدال الإيقاعي؟

---

(1) منهاج البلغاء، ص 267.

(2) العروض، ص 176.

هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال تناول كل من هذين البحرين على حدة.

أما الطويل فيعود عدم اهتمام الشاعر به إلى ميله نحو البحور الصافية وتركه للبحور المركبة عموما بسبب توجهه إلى قصيدة التفعيلة، إذ أصبح حضور هذه البحور ضعيفا تقتسم فيه نسبة تقل عن 13% من مجموع قصائد الديوان. ويؤيد ما نقوله عن الطويل هنا أمران:

أولهما أن هذا البحر ظل حاضرا في جل دواوينه التي حضرت فيها القصيدة العمودية، ولم يختف إلا باختفاء هذه القصيدة في أواخر الثمانينيات.

وثانيهما أن الفارق في النسبة بين هذا البحر وغيره من البحور المركبة فارق ضئيل كما يدل على ذلك جدول الإحصاء، مما يعني أن ترتيبه في المرتبة ما قبل الأخيرة لا يعني بحال تفضيل غيره من البحور المركبة عليه، حيث حضرت كلها في القصائد العمودية واختفت باختفائها.

وأما الرجز، فهو من البحور التي قل استعمالها عند القدماء، كما مر بنا، والصورة الأصلية لتفاعيله تتضمن نسبة كبيرة من السواكن، مما يجعله موسوما بالثقل وعدم الاعتدال. وقد ذكر القدماء للتام منه صورتين هما:

1) مستفعلن مستفعلن مستفعلن (2X)

2) مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مفعولن.

فنسبة السواكن في الصورتين هي على التوالي: 42,85% و43.9%، وهما نسبتان عاليتان جدا. غير أن العروضيين أجازوا في أجزائه الخبن والطي، واستحسنوا الأول منهما خاصة، وكرهوا فيها الخبل. قال ابن عبد ربه: "يجوز في حشو الرجز: الخبن والطي والخبل. فالخبن فيه حسن، والطي فيه صالح والخبل فيه قبيح"[1]. والواقع أن هذا البحر يصير شديد الاعتدال بدخول هذين الزحافين عليه، حيث تصير نسبة السواكن في صورتيه معا بخبن أجزائهما أو طيها على التوالي: 33,33% و35,29%. فالنسبة الأولى هي نسبة الثلث التي أشار إليها حازم والثانية

---

(1) العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، 461/5.

قريبة منها قربا شديدا. وهذا ما يجعلنا نجزم بأن إهمال القدماء لهذا البحر لا علاقة له بعدم اعتداله. فهو معتدل كما ذكرنا، والعروضيون استحسنوا منه هذه الصورة التي يأتي عليها معتدلا، وهي خبن أجزائه أو طيها. ولهذا فإن الإعراض عنه يعود إلى أسباب أخرى خارجة عن جانبه الإيقاعي، لعل إحداها أن ارتباطه بالأراجيز جعله وزنا شعبيا، مما نزل بقيمته في أعين الشعراء والنقاد على السواء: "فالناس في لهوهم وعبثهم، في أسواقهم وبيعهم وشرائهم، في بعض أغانيهم وغزلهم، في دعاباتهم وفكاهتهم، في القصص والحكايات، في كل ما يعرض لهم من شؤون حياتهم العادية التي تخلو من مواقف الجد والجلال، كانوا يعمدون إلى الرجز"[1].

وإذا عدنا إلى نزار، فإننا نجد استعمال هذا البحر يأتي عنده مطوي الأجزاء أو مخبونها، كما يتجلى ذلك في قصائده المغناة خاصة، والتي نختار منها هنا ثلاثة لنمثل بها لنسبة ورود هذه التفاعيل هي: "يدي" (غناء سمير حلمي) و"أسألك الرحيلا" (غناء نجاة الصغيرة) و"سر"[2] (غناء عبد الهادي بلخياط):

القصيدة	نسبة التفاعيل السليمة	نسبة التفاعيل المطوية أو المخبونة
يدي	% 41,42	% 58,57
أسألك الرحيلا	26,74 %	% 73,26
سر	% 34,1	% 65,9

فهذا الجدول يمدنا بارتفاع في نسبة التفاعيل المطوية أو المخبونة. ولسنا نزعم أن هذا العامل هو وحده الذي وفر عنصر الغنائية لهذه القصائد، وإن كنا نرى فيه، مع ذلك، عاملا أساسا، حيث يتيح طي "مستفعلن" أو خبنها تخفيض نسبة السواكن فيها من 3/7 إلى 2/6، وهي نسبة الثلث التي توفرها البحور الأكثر استعمالا

(1) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 142.

(2) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 483/1 - 714/1 - 211/1.

عند القدماء كما مر بنا[1].

ولكي نلمس الاعتدال الذي تميز به هذا البحر عند نزار نأخذ هذا المقطع من قصيدة "أسألك الرحيلا"، وهي قصيدة غنتها نجاة الصغيرة:

بحق ذكرياتنا

وحزننا الجميل وابتسامنا

وحبنا الذي غدا أكبر من كلامنا

أكبر من شفاهنا

بحق أحلى قصة للحب في حياتنا

أسألك الرحيلا[2]

جاءت كل تفاعيل هذا المقطع محذوفة أحد الساكنين: الثاني أو الرابع، إلا تفعيلة واحدة هي التي تشغل كلمتي (للحب في) في البيت الخامس فقد جاءت سليمة، وبذلك فإن نسبة السواكن جاءت موزعة على الشكل التالي:

- البيت الأول: 33,33%
- البيت الثاني: 33,33%
- البيت الثالث: 33,33%
- البيت الرابع: 33,33%
- البيت الخامس: 38,46%
- البيت السادس: 36,36%

وهذا يعني أن أبيات هذا المقطع تقدم النسبة النموذجية للسواكن التي يجب أن يكون عليها اعتدال الوزن وهي الثلث، إلا البيتين الخامس والسادس اللذين جاءت النسبة فيهما "حائمة حول الثلث" كما قال حازم.

ويمكن أن نمثل لهذا الاعتدال الذي يصير إليه الرجز بنموذج آخر من قصيدة

---

(1) مما يجعلنا نعيد النظر فيما ادعته نازك الملائكة من أن زحاف "مستفعلن" هو مصدر ركاكته في الشعر المعاصر (قضايا الشعر المعاصر، ص 110).

(2) أسألك الرحيلا، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 715/1.

"أشهد أن لا امرأة إلا أنت" التي غناها كاظم الساهر:

أشهد أن لا امرأة

أتقنت اللعبة إلا أنتِ

واحتملت حماقتي عشرة أعوام كما احتملتِ

واصطبرت على جنوني مثلما صبرتِ

وقلّمت أظافري

ورتبت دفاتري

وأدخلتني روضة الأطفالِ

إلا أنتِ[1]

يتكون هذا المقطع من ستة أبيات جاءت أغلب أجزائها مخبونة أو مطوية مما خفض من نسبة السواكن فيها، فجاءت موزعة على الشكل التالي:

- البيت الأول: 36, 66%
- البيت الثاني: 36, 66%
- البيت الثالث: 37, 5%
- البيت الرابع: 33, 33%
- البيت الخامس: 33, 33%
- البيت السادس: 42, 3%

فباستثناء البيت الأخير الذي حافظ فيه الرجز على بنيته الأصلية، نجد أن بقية الأبيات جاءت أقرب إلى الاعتدال، بحيث انخفضت نسبة السواكن فيها إلى الثلث (البيتان الرابع والخامس) أو أصبحت قريبة منه.

والنتيجة التي نخلص إليها هي أن الرجز، رغم انحطاط منزلته عند القدماء لأسباب لا علاقة لها بإيقاعه الخاص، قد تميز حضوره عند نزار بقدر كبير من الغنائية والاعتدال، مما أهله لاحتلال المرتبة الأولى عنده من بين بقية البحور، وإن كان من المفيد أن نشير إلى أن صفة الغنائية هذه التي ميزته لا تعود إلى الاعتدال

(1) أشهد أن لا امرأة إلا أنت، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 741/2.

الذي أشرنا إليه وحده، بل تساهم فيها عناصر أخرى منها انتظام الأسباب والأوتاد[1] والقافية وبنية البيت... وهو ما نرجو أن نخصص له بحثا مستقلا.

بقي أمامنا من البحور التي احتلت الصدارة عند نزار: المتقارب والكامل والرمل والمتدارك.

أما الكامل فقد حظي باهتمام الشعراء في مختلف العصور، وهو، إلى ذلك، بحر شديد الاعتدال حيث تقل نسبة السواكن فيه عن الثلث، وهو لذلك لا يتأثر بإمكان إضمار تفاعيله، لأن الشاعر لا يلجأ إليها كثيرا، كما أنه لا يتأثر في أوزانه التسعة بما قد يصيبه من علل ترفع من نسبة سواكنه كما يحدث في الكامل الثاني والسابع والتاسع حيث يصيبه القطع أو التذييل.

ويكفي أن نمثل لهذا الاعتدال الذي يحافظ عليه هذا البحر، رغم ما قد يصيبه من زيادة للسواكن أو تسكين للمتحركات، بكامليات نزار المغناة وهي: "طوق الياسمين" (غناء: ماجدة الرومي) و"أيظن" (غناء: نجاة الصغيرة) و"قولي أحبك" (غناء: كاظم الساهر)؛ حيث يبقى محافظا على نسبة من السكنات قريبة من الثلث:

القصيدة	النسبة العامة للسكنات فيها
طوق الياسمين	% 38,14
أيظن	% 36
قولي أحبك	% 35,85

وهي نسب تبين اعتدال أبيات هذه القصائد كما يدل على ذلك هذا المقطع من قصيدة "قولي أحبك":

قولي أحبك كي تزيد وسامتي

فبغير حبك لا أكون جميلا

قولي أحبك كي تصير أصابعي

(1) العروض، ص 433، انظر ما قاله الباحث عن الخبب خاصة.

ذهبا وتصبح جبهتي قنديلا

قولي أحبك كي يتم تحولي

فأصير قمحا أو أصير نخيلا[1]

فنسب السكنات موزعة على الأبيات كما يلي:

- البيت الأول: 31, 7%

- البيت الثاني: 34,14 %

- البيت الثالث: 34, 14%

وما قيل عن الكامل يقال عن المتقارب الذي حظي باهتمام الشعراء أيضا[2]، ولا يحتاج البيت التام منه إلا إلى قبض جزءين من تفاعيله حتى يعتدل وزنه[3]. وهذا كثير جدا في شعر نزار نمثل له بهذه الأبيات:

صديقةُ، إن العصافير عادت

لتنقر من جعبة الحاصدة

أحبك أنقى من الثلج قلبا

وأطهر من سبحة العابدة

حملتِ اندفاعة هذا الصبيِّ

كما احتملتْ طفلَها الوالده

أحبك زوبعة من شبابٍ

بعشرين لا تعرف العاقبه[4]

فكل بيت من هذه الأبيات يضم تفعيلتين مقبوضتين، مما يجعل نسبة السواكن فيه لا تتجاوز 36,11%، وهي نسبة قريبة جدا من الثلث.

أما الرمل فيمكن وضعه إلى جانب الرجز في كونه من البحور غير التراثية[5].

---

(1) قولي أحبك، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 760/2.

(2) العروض، ص 117.

(3) والقبض في حشوه مستحسن عند العروضيين. انظر العقد الفريد 476/5.

(4) إلى مصطافة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 57/1.

(5) العروض، ص 170.

وقد يكون ذلك راجعا إلى ثقله الشديد حيث ذكر له العروضيون ست صور كلها كثيرة السواكن، إذ تصل نسبتها في الرمل الثاني إلى 43,58% وفي الرابع إلى 44,82% بسبب ما يلحق ضربه من قصر وتسبيغ على التوالي. وقد أباح العروضيون حذف السواكن من حشوه فاستحسنوا فيه الخبن وأجازوا الكف، غير أنهم كرهوا اجتماعهما[1]. وإذا نحن نظرنا إلى صوره الستة بحذف أحد الساكنين من كل جزء، نجد أن أقصى نسبة من السواكن التي يتضمنها الرمل الرابع ذو الضرب المحذوفة والضرب المحذوف هي 31,25%.

فالرمل إذن من البحور التي قد يصار بها إلى الاعتدال بإدخال الزحاف عليها. وهذه الإمكانية استغلها نزار إلى أبعد حد، فجاءت أغلب تفاعيله مخبونة كما يتضح من هذا النموذج المأخوذ من "قصيدة التحديات" (وهي قصيدة مغناة):

1 أتحدى كل عشاقك يا سيدتي

2 من ملوكٍ

ومشاهيرِ

وقواد عظامِ

3 أن يكونوا صنعوا تختك من ريش النعامِ

4 أو يكونوا أطعموا نهديك.. يا سيدتي

5 بلح البصرةِ

أو توت الشآمِ

6 أتحداهم جميعا

أن يخُطُّوا لك مكتوب هوى

7 كمكاتيب غرامي

8 أو يجيئوك على كثرتهم

9 بحروف كحروفي وكلام ككلامي[2]

---

(1) الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص 127، والعقد الفريد، 464/5.

(2) قصيدة التحديات، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 48/2 - 49.

فهذا المقطع يتكون من تسعة أبيات جاءت أغلب تفاعيلها مخبونة، مما جعل نسبة السواكن لا تتعدى في مجموعها 35,67% موزعة على الشكل التالي:

- البيت الأول: 38, 78%
- البيت الثاني: 36%
- البيت الثالث: 36%
- البيت الرابع: 40%
- البيت الخامس: 33, 33%
- البيت السادس: 36, 66%
- البيت السابع: 33, 33%
- البيت الثامن: 35, 29%
- البيت التاسع: 33, 33%

وإذا أضفنا إلى هذا الإمكانيةَ التي يتيحها الإنشاد في كف أضرب البيت الثاني (عظام) والثالث (النعام) والخامس (الشآم)، فإن هذه الأبيات تصير أكثر اعتدالا، مما يقوم دليلا على أن الرمل لا يختلف في إمكان اعتدال وزنه عما قلناه عن الرجز، ويزيد من ذلك دخوله في مجال الإنشاد والغناء.

والمتدارك، مثل الرجز، بحر أعرض عنه القدماء فلم يلتفتوا إليه، ولم يستعمل إلا في صورة الخبب في العصور المتأخرة[1]. وهي قاعدة سار عليها أغلب الشعراء المحدثين، حيث نجده يحتل المرتبة العاشرة عند شعراء أبوللو بعد الرجز[2]، وهو غائب من ديوان البارودي[3]، كما أنه يحتل مرتبة متأخرة جدا هي العاشرة عند السياب متلوا بالهزج والمنسرح، ويحتل مرتبة قريبة منها عند صلاح عبد الصبور هي الأخيرة بقصيدة واحدة.

ولعل الإعراض عن هذا البحر عند القدماء خاصة يعود إلى ما يطبعه من ثقل

(1) العروض، ص 156.

(2) موسيقى الشعر، سيد البحراوي، ص 41.

(3) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 218 - 220.

سببه كما يرى حازم بنية تفعيلته التي تتكون من تتابع سبب خفيف ووتد مجموع. يقول حازم: "ومن تلك الوجوه التي يقع بها التنافر والثقل تشافع الأجزاء الطويلة في أوساط الأشطار ونهاياتها ووقوع الجزء المفرد صدرا، ومنها بناء الوزن على أجزاء كلها يقع الثقيل في نهايته والخفيف في صدره، وذلك مثل أن يركب شطر وزن على فاعلن أربع مرات"[1].

وكل هذا الذي أشرنا إليه: ثقله، الذي قد يكون عائدا إلى ما أشار إليه حازم أو إلى غيره، وندرته عند الشعراء القدماء والمحدثين، يجعل استعماله أدخل في باب التجريب الذي أعرض عنه نزار انسجاما مع رؤيته التي ترى وظيفة الإيقاع في تحقيق التواصل مع المتلقي. ومما يؤيد هذا أن المتدارك شكل عنوانا للتجريب عند أدونيس، حيث احتل عنده المرتبة الأولى بنسبة تصل إلى 34%، إذا أضفنا إليها قصائد "الكتاب" التي جاء معظمها على هذا البحر، تصبح النسبة أعلى من ذلك بكثير.

هذا، إذن، بإمكانه أن يفسر لنا سر إعراض نزار عن هذا الوزن والتماس الغنائية في وزن آخر هو الخبب الذي احتل عنده المرتبة الخامسة بنسبة 9,5%، واستأثر، رغم قلة قصائده مقارنة بالبحور المتقدمة عنه، بأعلى نسبة من قصائده المغناة، حيث بلغت سبعة هي: "قارئة الفنجان" و"رسالة من تحت الماء" و"كلمات" و"يا ست الدنيا يا بيروت" و"اختاري" و"قصيدة الحزن" و"جسمك خارطتي".

ولعل أهم ما يمنح هذا الوزن خفة تميزه عن المتدارك هو تجنبه لما أشار إليه حازم من ابتداء تفاعيله بالخفيف وانتهائها بالثقيل، إذ أن تفاعيله هي عبارة عن توالي أسباب خفيفة وفواصل صغرى (على رأي من جعله مكونا من فعِلن فعْلن) أو هي مبدوءة بسبب ثقيل ومنتهية بوتد مجموع، وكلاهما ثقيل، على رأي حازم الذي جعله مكونا من توالي "متفاعلتن" مرتين في كل شطر[2].

ومع ذلك فإن هذا الوزن يحوي صفتين بإمكانهما أن تسيئا إلى إيقاعه هما:

---

(1) منهاج البلغاء، ص 231.

(2) منهاج البلغاء، ص 231.

- خلوه من الأوتاد التي تحضر في كل بحور الشعر الأخرى[1].

- كثرة السواكن فيه لجواز إضمار "فعِلن" فيه لتتحول إلى "فعْلن".

وهذه الصفة الأخيرة تحضر حتى في بعض قصائده المغناة، حيث تبلغ النسبة العامة للسواكن في "رسالة من تحت الماء" 42,74%، وهي نسبة مرتفعة. غير أن الشاعر يسعى إلى سد هذين الخللين بالتماس الإيقاع في عناصر أخرى[2]، منها الاعتناء بالقافية والمساواة بين الأبيات، كما يبدو بوضوح في هذا المقطع المأخوذ من قارئة الفنجان:

بحياتك يا ولدي امرأةٌ

عيناها سبحان المعبودْ

فمها مرسوم كالعنقودْ

ضحكتها موسيقى وورودْ

لكن سماءك ممطرةٌ

وطريقك مسدود مسدودْ [3]

وهذا يمكن أن نلحظه في جل خبيباته. وبذلك يكون نزار قد أضفى على هذا الوزن غنائية جعلت قصائده تحتل المرتبة الأولى في ترتيب قصائده المغناه بنسبة تصل إلى حوالي 35%.

* * * * * * * * *

النتيجة التي نخلص إليها بعد كل هذا هي أن الرؤية التواصلية عند نزار قد تحكمت في استعماله لبحور الشعر، إذ جاء هذا الاستعمال محافظا على مفهوم الإيقاع وذلك من خلال:

- الاعتناء بالبحور التراثية، والتي كثر استعمالها عند الشعراء (الكامل والمتقارب) حفاظا على المعايير الفنية المشتركة بينه وبين الجمهور، وإهمال ما

---

(1) العروض، ص433.

(2) نفسه، ص 434.

(3) قارئة الفنجان، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 649/1.

أهمله الشعراء قديما وحديثا (المنسرح والهزج والمديد والمقتضب والمضارع).

- النظم على البحور الصافية في القصائد الحرة تجنبا للتجريب الذي تميز به أدونيس خاصة، وسعيا إلى تحقيق التناسب الإيقاعي في هذه القصيدة بعد تخليها عن نظام الشطرين، مما جعل كل قصائده المغناة تأتي على البحور الصافية (الكامل والرمل والرجز والخبب) باستثناء قصيدتين اثنتين جاءتا على البسيط.

- استغلال الإمكانيات الإيقاعية للبحور التي تركها القدماء (كالرجز والرمل والخبب) مما جعلها تتحول عنده إلى بحور غنائية على درجة عالية من الاعتدال. وهو ما قد يدل على أن تركها من طرف القدماء لم تكن له علاقة بإيقاعها الخاص (كما رأينا في حالة الرجز).

ومن المفيد أن نشير هنا إلى أن استشهادنا بالقصائد المغناة لا يعني ضرورة أنها أكثر غنائية من غيرها، وإنما أردنا التقريب بإيراد ما تجسد فيه هذا الجانب، وإلا فإن هناك قصائد لا تقل أوزانها استجابة للغنائية عن تلك المغناة فعلا، في مقدمتها: المجزوءات.

المبحث الثاني: المجزوءات

أشرنا سابقا إلى أن مفهوم الإيقاع في الشعر العربي مبني على ارتباطه الوثيق بالغناء. وهذا ما جسده نزار من خلال البحور التي نظم عليها قصائده، سعيا منه إلى تحقيق التواصل مع الجمهور. وهذه الغنائية تتحقق في الوزن سواء أكان طويلا أم قصيرا. غير أن ما لاحظه كثير من الباحثين هو أن الأوزان القصيرة قد ارتبطت في نشأتها بمجالس الطرب والغناء، التي يمكن أن تدل على مجالس الخلفاء كما يمكن أن تدل على مجالس اللهو والمجون التي انتشرت بشكل كبير خلال العصر العباسي وبعده. وهو ما يجعل هذه الأوزان وليدة هذا العصر الذي ازدادت فيه قيمة الغناء الشعبي، بحيث غابت عند الجاهليين، لما قد يكونون لمسوا فيها من ضعف "لا يليق بالشاعر الفحل"[1]، وهو ما يوضحه محمد علي الرباوي إذ يقول بأن: "الشاعر

(1) العروض، ص 157.

الجاهلي مولع بالأوزان الطويلة، حيث إن الأوزان القصيرة أو المجزوءة لم يستطع حضورها أن يبلغ نسبة 3%"[1]، أما في العصر العباسي فقد ارتفعت نسبة هذه الأوزان إلى 9% متأثرة، بلا شك "بطبيعة هذا العصر الذي ازدهر فيه الغناء ازدهارا كبيرا"[2] ليزداد ارتفاعها في عصر الدول المتعاقبة إلى 11,94%[3].

وهذا الأمر هو نفسه ما يشير إليه إبراهيم أنيس في ربط هذه الأوزان بمجالس الطرب إذ يقول: "بدأ الشعراء يعنون بها أو ببعضها (...) ونظموا منها أشعارا كثيرة وقصائد متعددة حين بدأ الناس يتغنون بالأشعار وكثر تلحينها في عصور الغناء والطرب أيام العباسيين، فكان الشاعر في غالب الأحيان ينظم المقطوعة ثم يدفع بها لمغن أو جارية تصنع لها الأنغام وترددها في مجالس الخلفاء أو الوزراء، ورأى الشعراء أن البحور القصيرة أطوع في الغناء والتلحين، فأكثروا من نظمها ووجدت ارتياحا إليها من عامة الناس وخاصتهم"[4]. وإلى هذا المذهب ذهب سيد البحراوي[5]، كما أن جمال الدين بن الشيخ لاحظ أن هذه الأوزان قد بلغت أعلى نسبة لها في هذا العصر عند أبي نواس والحسين بن الضحاك، وهي22%[6]. وهذا، بلا شك، لا يمكن فصله عن المنهج الشعبي في الطرب والمجون عند هذين الشاعرين. أما عبد الله الطيب فقد أشار في أكثر من موضع إلى هذا المعنى، من ذلك حديثه عن مجزوء المتقارب الأول ومنهوك البسيط ومجزوء المنسرح التي سماها بالبحور الشهوانية، ثم قال مفسرا سبب هذه التسمية: "وهذه البحور سميناها شهوانية، لأن نغماتها لا تكاد تصلح إلا للكلام الذي قصد منه قبل كل شيء أن يتغنى به في مجالس السكر والرقص المتهتك المخنث"[7].

---

(1) نفسه ص157.

(2) نفسه، ص 158 - 159.

(3) نفسه، ص 159.

(4) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 119.

(5) موسيقى الشعر، سيد البحراوي، ص 56.

(6) الشعرية العربية، ص 263.

(7) المرشد، ص 86 - 87.

وما أشار إليه هؤلاء الباحثون تؤيده الإحصاءات المتوافرة لدينا أيضا. فإلى جانب ما أورده محمد علي الرباوي وجمال الدين بن الشيخ من أرقام تؤكد ازدياد الاهتمام بهذه الأوزان منذ العصر العباسي، نجد نسبتها تبلغ في العصر الحديث عند أبوللو 31% من مجموع أوزان الشكل التقليدي[1]. وهي تصل عند الشاعر الغنائي أحمد رامي إلى 16,66% من مجموع قصائد الديوان. أما جزؤه الخاص بالأغاني فتبلغ فيه نسبة عالية هي 45,16% جاءت في أغلبها ممزوجة بالأوزان التامة، كما نجد في هذا المقطع من قصيدة "قصة حبي" التي غنتها السيدة أم كلثوم:

كـــيف أنـــسى ذكرياتـــي وهـــي أحـــلام حياتـــي

إنهـــا صـــورة أيامـــي علـــى مـــرآة ذاتـــي

عـــشتُ فـــيها بيقينـــي وهـــي قـــرب ووصـــالْ

ثـــم عاشـــت فـــي ظنونـــي وهـــي وهـــم وخـــيالْ

ثـم تبقـى لـي علـى مـر الـسنينِ وهـي لـي مـاض مـن العمـر وآتِ[2]

وهو على مجزوء الرمل باستثناء البيت الأخير الذي جاء تاما على وزن الرمل الأول، مما يؤكد صحة ما ذهب إليه كثير من الباحثين من ارتباط هذه الأوزان بالغناء.

بهذا، إذن، تتضح أهمية اعتناء نزار بهذه الأوزان، فهي بلغت عنده تسعة وأربعين قصيدة، غير تلك التي مزجها بالأوزان التامة بنسبة تصل إلى 8,31% من مجموع قصائد الديوان الموزونة وإلى 21,39% من مجموع قصائده العمودية، ولا يفوقه من الشعراء المعاصرين الذين طالعنا شعرهم إلا السياب بنسبة عالية جدا هي 18,13% من مجموع قصائد الديوان، وهو ما يبين انسجام هذه الأوزان مع التوجه الغنائي للإيقاع عند نزار. ومما يزيد من تأكيد ذلك أن أدونيس الذي وقف باستمرار ضد غنائية الشعر وإنشاده لم يتجاوز عدد المجزوءات في ديوانه أربعة بنسبة ضئيلة هي 1,04% من مجموع قصائد الديوان، وهو العدد نفسه الذي نجده عند صلاح

(1) موسيقى الشعر، سيد البحراوي، ص 62.

(2) ديوان أحمد رامي، ص 248.

عبد الصبور بما يشكل نسبة 5,63%. أما البحور التي جاءت مجزوءة عند نزار فهي الرجز والكامل والمتقارب والمجتث والوافر والبسيط موزعة على الشكل التالي:

الأوزان المجزوءة	عددها	نسبتها من مجموع المجزوءات
مجزوء الرجز	23	46,94%
مجزوء الكامل	08	16,33%
مجزوء المتقارب	06	12,24%
مجزوء المجتث	04	8,16%
مجزوء الوافر	03	06,12%
مجزوء الرمل	02	04,08%
منهوك البسيط	01	02,04%
منهوك المتقارب	01	02,04%
منهوك الرجز	01	02,04%
المجموع	49	100%

أول ما يلفت انتباهنا في هذا الجدول هو هيمنة أوزان البحور الصافية التي تمثل نسبتها من المجزوءات النسبة نفسها التي تمثلها البحور الصافية من بقية البحور. فإذا كانت هذه الأخيرة تمثل نسبة 83,13%، فإن مجزوءاتها تمثل 83,67% من بين بقية المجزوءات. وإذا أضفنا إليها مجزوء الوافر الذي يصبح وزنا صافيا فإن النسبة تصل إلى 90%. وهذا له دلالة تصب فيما كنا قد ذهبنا إليه من ارتباط توجه الشاعر نحو البحور الصافية برؤيته الغنائية للإيقاع، حيث تمكن هذه البحور الشاعر من النظم على الشكلين العمودي والتفعيلي دون أن يضطره ذلك إلى الخروج عن تجسيد هذه الرؤية في شعره.

ويصب في اتجاه الملاحظة السابقة نفسه محافظةُ المجزوءات في ترتيبها على الرتب التي تحتلها بحورها التامة، مع فارق بسيط يمس مجزوء الرمل، الذي تراجع إلى مرتبة متأخرة، وتبادل المتقارب والكامل للرتبتين الثانية والثالثة بفارق

ضئيل في عدد القصائد غير ذي دلالة هو اثنتان، حيث احتل مجزوء الكامل المركز الثاني وتراجع مجزوء المتقارب إلى المركز الثالث. أما مجزوء الرجز فقد استأثر بالمركز الأول بنسبة تكاد تصل إلى نصف عدد المجزوءات هي 46,93%. وكنا قد أشرنا إلى أن الكامل من البحور الغنائية المعتدلة، لا يتأثر، عند نزار خاصة، بالزحاف ولا بما قد يصيبه من زيادة السواكن. وهذه النتيجة تنسحب حتى على مجزوءات هذا البحر التي لم تخضع لزحاف التسكين (الإضمار) إلا بالقدر الذي تحافظ به على اعتدالها كما نجد في هذا المقطع المأخوذ من قصيد "بيتي":

في حرجنا المدروز شوحا
سقف منزلنا اختفى
حرسته خمس صنوبراتٍ
فاتروى وتصوفا
نسجَ الثلوج عباءةً
لبس الزوابع معطفا
وبدخنة من غزْلِ مغزلهِ
اكتسى وتلفلفا
الطِّيب بعضُ حدودهِ
أتريد أن لا يُعرَفا
وحدود بيتي غيمة
عبرتْ وجنح رفرفا[1]

فالإضمار لم يدخل إلا على إحدى عشرة تفعيلة من مجموع ثمانية وعشرين يتكون منها هذا المقطع، مما يجعل وزنه محافظا على اعتداله، حيث إن أقصى ما يحتويه البيت الواحد من تفاعيل مضمرة: اثنتان، باستثناء البيت الأول الذي بلغ فيه العدد ثلاثة. كما أن مما يزيد من اعتدال هذا المقطع غياب القطع والتذييل عن أبياته، وهي ميزة تطبع مجزوءات هذا الوزن عامة عند نزار.

(1) بيتي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 287/1.

والمتقارب أيضا من البحور التي يسهل اعتدالها، إذ لا يحتاج البيت منه إلا إلى قبض بعض تفاعيله. ومجزوؤه أيضا لا يخرج عن هذه القاعدة، فقد استعمله نزار في أغلب الأحيان بقبض بعض أجزائه كما نجد في هذا المقطع:

أسوح بتلك العيونْ
على سفن من ظنونْ
أنا فاتح الصحو فاتحُ
هذا النقاء الحنونْ
أشق صباحا أشقُّ
ضميرا من الياسمينْ
وتعلم عيناك أني
أجذف عبر القرونْ[1]

حيث لا يخلو بيت من تفعيلة مضمرة، ومنها ما يتضمن اثنتين كالبيتين الأول والثاني، مما يمنح هذا الوزن اعتدالا لا يقل عن ذلك الذي تتميز به أوزان المتقارب التام.

ولا يخرج نزار في تعامله مع مجزوء الرجز عن هاته القاعدة، إذ أكثر من خبن أجزائه أو طيها لما يوفره ذلك من خفة لهذا البحر عموما كما رأينا سابقا. وهو ما نلمسه بوضوح في مجزوءاته التي نمثل لها بهذا المقطع من قصيدة "الموعد" التي تبلغ فيها نسبة التفاعيل المخبونة أو المطوية 70,83%:

وموعدٍ لها معي
أرمي إليه أذرعي
يهتف بي من شفةٍ
أنيقة التجمع
قال: نلاقيك على
شريط لون ممتع

---

(1) رحلة في العيون الزرق، الأعمال الكاملة، نزار قباني 297/1.

وجهتنا شواطئ العطر

السخي الممرع[1]

فهذا المقطع لا يضم غير أربعة أجزاء سليمة موزعة على البيت الأول والثالث والرابع. أما بقية التفاعيل فجاءت مخبونة أو مطوية، مما يزكي ما كنا قد ذهبنا إليه آنفا من أن الشاعر قد تعامل مع هذا البحر وغيره من البحور بأسلوب أكسبها جميعا اعتدالا ينسجم مع موقفه من الإيقاع المرتبط ارتباطا وثيقا بالغناء. ومن جانب آخر، فإننا إذا نظرنا إلى توزيع هذه المجزوءات في الديوان نجد ثلاثة وثلاثين قصيدة منها موزعة بين مجموعتين فقط هما "طفولة نهد" (1948) و"أنت لي" (1950) بما يشكل نسبة 67,34%، فضم الأول ست عشرة مجزوءة وضم الثاني سبع عشرة، بينما جاءت النسبة القليلة المتبقية متناثرة بين جل دواوينه حتى نهاية الثمانينيات، حيث توقف عن كتابة القصيدة العمودية؛ وهو ما يشهد بأن الشاعر قد شهد في فترة السنوات الثلاثة هاته (1948 - 1950) اهتماما حقيقيا بهذه الأوزان لم يشهده في الفترة التي سبقتها ولا في تلك التي تلتها. فديوان "قالت لي السمراء" (1944) لم يضم غير مجزوءتين، كما أن ديوان "قصائد" (1956) قد انخفض فيه العدد إلى ست قصائد ليستمر في الانخفاض التدريجي بعد ذلك فيما تبقى من دواوين.

هذا إذا ربطناه بتطور أشكال القصيدة عند نزار يمدنا بملاحظة مفادها أن الصعود الكبير في نسبة المجزوءات الذي ضمه "طفولة نهد" و"أنت لي" قد جاء سابقا لتحول شهدته الكتابة الشعرية عنده، يتمثل في الانتقال إلى قصيدة التفعيلة الذي جسده ديوان "قصائد" (1956)، إذ يعد أول ديوان يتم فيه الانتقال الحقيقي إلى قصيدة التفعيلة، باستثناء محاولتين سابقتين جاءت أولاهما ضمن ديوان "قالت لي السمراء" بقصيدة واحدة، وتمثلت الثانية في قصيدة "سامبا" (1949) التي استفاد فيها الشاعر من الأشكال التجريبية في الشعر العربي، إذ جاءت قوافيها على النظام التالي: أ ب ب أ ج دد ج هـ وو هـ ...

---

(1) الموعد، نفسه، 150/1.

وبذلك فإن "طفولة نهد" و"أنت لي" بما تضمناه من اعتناء بالمجزوءات يمثلان مرحلة انتقالية في تحول الكتابة الشعرية عند نزار من فترة سيطرت فيها القصيدة العمودية إلى أخرى أصبحت تتزايد فيها أهمية قصيدة التفعيلة، مما يجسد مبدأ التدرج الذي آمن به نزار في كل تجديد، بحيث لا يمكن الانتقال إلى شكل فني جديد إلا بالانطلاق من الموروث الفني المشترك بين المبدع والمتلقي، ليتم بذلك أداء الوظيفتين معا: وظيفة التجديد ووظيفة التواصل. وهذا يختلف عن الطريقة الانقلابية التي نهجها أدونيس منذ "قصائد أولى" تجسيدا لرؤيته في تخييب أفق انتظار المتلقي وخلخلة قيمه الفنية الموروثة.

ومما يؤيد صحة ما ذهبنا إليه من أن المجزوءات قد مثلت مرحلة وسطى في الانتقال التدريجي عند نزار من الشكل التقليدي (بأوزانه التامة) إلى الشكل الجديد (المعتمد على التفعيلة) أن مجزوءات ديوان "أنت لي" (1950) جاءت مطبوعة بطابع التجريب الذي نلمسه في تجاوز المجزوء إلى المنهوك، بحيث ضم قصيدتين من هذا الوزن، أولاهما على منهوك الرجز، هي قصيدة "تطريز"، والثانية على منهوك المتقارب، هي قصيدة "خصر"، مع الإشارة إلى أن هذا الوزن جاء في القصيدة الأولى معضودا بتعدد القافية كما نلمس في هذه الأبيات:

من نهوندٍ أم رجزْ
أم من جراحات الكرزْ
من انهدال المُخملِ
وعزة التخيُّلِ
كنتِ وقال الله لي:
أدميتُ فيها معولي[1]

وهذا يمكن اعتباره تمهيدا للانتقال الحقيقي نحو تعدد القافية الذي ستجسده قصيدة التفعيلة بشكل واضح منذ ديوان قصائد.

وبهذا، فإن المجزوءات قد جاءت مستجيبة للرؤية التواصلية في تجديد

(1) تطريز، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 199/1.

الإيقاع عند نزار من خلال جمعها بين خاصيتين تمثلان قطبي هذه الرؤية هما:

- محافظتهما علي الطابع الغنائي للإيقاع، مما جعل قصيدة منها تجد سبيلها نحو الغناء هي قصيدة "سر"[1] التي غناها عبد الهادي بلخياط.

-تجسيدها لمبدأ التدرج في التجديد بالانطلاق من موروث المتلقي قصد الوصول إلى الأشكال الجديدة، مما يؤهل القصيدة لأداء وظيفتين لا غنى لإحداهما عن الأخرى هما: وظيفة التجديد (تجديد الذوق الفني) ووظيفة التواصل

المبحث الثالث: انزياحات الوزن

تعرضنا في المبحث السابق إلى تأثر الأوزان المستعملة عند نزار برؤيته التواصلية التي تلتمس الحداثة فيما يتيح استمرار التواصل بين الشاعر والجمهور، حيث جاءت هذه الأوزان في عمومها محافظة على المفهوم الغنائي للإيقاع، رغم التحول الذي شهدته الكتابة الشعرية عند نزار بالانتقال إلى قصيدة التفعيلة والاهتمام الكبير بها منذ ديوان "قصائد" الذي صدر سنة 1956، وإن كان ذلك مسبوقا بمحاولات متناثرة كان أولاها قصيدة تفعيلية هي "اندفاع" التي ضمها ديوانه الأول "قالت لي السمراء".

ورأينا أن الغنائية التي توفرها الأوزان عند نزار يزكيها العدد الكبير من قصائده المغناة التي أشرنا إلى بعضها على سبيل التمثيل، وإن كان من الواجب الإشارة إلى أن الأوزان معضودة في هذه الغنائية بعناصر أخرى ستعرض لأهمها في مبحث آخر.

وما نريد القيام به في هذا المبحث هو اختبار مدى صمود النتيجة التي توصلنا إليها أمام ما نجده في شعر نزار من انزياحات تمس الوزن. وهي انزياحات من المفترض أن تسيء إلى غنائيته وتطبعه بطابع التجريب الذي لجأ إليه بعض منظري الحداثة بهدف قلب مفاهيم الإيقاع عند المتلقي، ليكون مقروءا، تتلقاه العين أكثر مما تتلقاه الأذن.

---

(1) نفسه، 211/1.

والانزياحات التي طرقها الشاعر المعاصر على مستوى الوزن كثيرة[1]. غير أننا نقتصر منها عند نزار على ثلاثة هي: المزج بين الأوزان والتفعيلة المقحمة والزحاف.

1 - المزج بين الأوزان:

يذهب كثير من الباحثين إلى أن ظاهرة المزج بين الأوزان قد وجدت قبل الشعر المعاصر. ومن ثم فإن نسبتها إلى أدونيس تعد قفزا على الحقيقة، لا يستهدف إلا تضخيم تجربة هذا الشاعر، فيما تعد تجاهلا أيضا لتجربة شاعر سابق هو أحمد زكي أبو شادي. يقول أحمد المعداوي موضحا ذلك: "والغريب في أمر هؤلاء النقاد [المتشيعين لأدونيس] ومعظمهم ممن أدرك أحمد زكي أبا شادي وتعرفوا على مجلة أبوللو أن أحدا منهم لم يشر إلى مشروع الرجل في المزج بين البحور في القصيدة الواحدة مما كان يسميه في ذلك الوقت بالشعر الحر. كما لم يشيروا إلى ردود الفعل التي أثارها ذلك المشروع لدى شباب الشعراء حيث أخذوا يكتبون على هديه قصائد أقرب ما تكون إلى الشعر الحديث"[2].

والواقع أن الإشارة إلى أحمد زكي أبي شادي قد شكلت مرجعا لباحثين آخرين في هذا الموضوع، حيث أشار بعضهم إلى مزجه في بعض قصائده بين أربعة بحور هي الكامل والبسيط والخفيف والمجتث[3]. غير أن الأمر ليس مقصورا على هذا الشاعر بل يتجاوزه إلى غيره من شعراء أبوللو كالشرنوبي وخليل شيبوب، وهو يمثل ظاهرة ميزت العديد من موشحات هؤلاء الشعراء عامة، كما لاحظ سيد البحراوي[4]. وهذا الباحث نفسه يذهب إلى أن هذه الظاهرة أقدم حتى من شعراء

---

(1) ذكر منها أحمد المعداوي ثلاثة هي: المزج بين البحور والبحور المركبة في القصيدة الحرة و"فاعلُ" في حشو الخبب (أزمة الحداثة، ص 67 وما بعدها) غير أن محمد علي الرباوي أضاف إليها في الفصل الذي سماه بالانزياح العروضي (من باب القصيدة الحرة) عنصرا رابعا سماه بتداخل الوحدات (التفاعيل) (انظر العروض، الفصل الأخير).

(2) أزمة الحداثة، ص 68.

(3) لغة الشعر العربي الحديث، الدكتور السعيد الورقي، ص 177 - 178.

(4) موسيقى الشعر، سيد البحراوي، ص 107 - 109.

أبوللو، إذ سبقهم إليها مطران في أربعة من قصائده وعبد الرحمن شكري في قصيدتين وإيليا أبو ماضي في ثلاثة قصائد وشوقي في شعره المسرحي[1]. كما أن من الباحثين من يعود بها إلى أبعد من ذلك فيربطها بظهور (الكان وكان) الذي يقوم غالبا على المزج بين بحرين: يأتي الشطر الأول من كل بيت على وزن المجتث دائما، أما الشطر الثاني فيكون شبيها بمجزوء الرجز[2]، كما لا يجب إغفال ما عرفه الموشح من حضور لهذه الظاهرة.

ورغم كل هذا، فإن قضية المزج بين البحور قد شكلت مجالا للتجريب عند بعض الشعراء المعاصرين الذين رأوا فيها سبيلا للإفلات من الإيقاع الواحد للقصيدة وتمردا على مفهومه التقليدي. وهو ما سيوضحه سيد البحراوي رابطا إياه بجانب التلقي، إذ يقول: "إذا كانت ظاهرة المزج بين الوزن ومجزوءاته تواصلا، من ناحية، مع إمكانيات الأشكال السابقة، ومن ناحية أخرى خروجا واضحا على الشكل التقليدي، ولكن في حدود لا تصدم ذوق المعاصرين السمعي الذي تربى لمئات السنوات على الاستمتاع بموسيقى الشكل التقليدي، فإن الظاهرة الثانية، وهي المزج بين أكثر من وزن في القصيدة الواحدة تبتعد بنا أكثر عن الشكل التقليدي وعن الذوق السمعي التقليدي"[3].

ومن أبرز من طرق هذا الباب منهم ثلاثة من الشعراء الرواد هم: بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وأدونيس، حيث جاءت نسب القصائد الممزوجة البحور موزعة عندهم على الشكل التالي:

الشاعر	عدد قصائده الممزوجة البحور	نسبتها إلى قصائد الديوان
السياب	18	8,57%
صلاح عبد الصبور	06	10,34%
أدونيس	37	9,56%

(1) نفسه، ص 147.

(2) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 234 - 235.

(3) موسيقى الشعر، سيد البحراوي، ص 146.

إذا قارنا هذا بما جاء عند نزار نجد الفرق كبيرا جدا، إذ لا يتجاوز عدد القصائد الممزوجة البحور عنده سبعة، وهو ما يمثل نسبة ضعيفة من مجموع قصائده لا تتجاوز 1,17%، مما يجعل نزارا بجانب شعراء فضلوا عدم الاهتمام بالتجريب في هذا الجانب مثل محمد الفيتوري وأمل دنقل[1]، وإن كان من المفيد التنبيه أيضا إلى أن اهتمام السياب وصلاح عبد الصبور بهذه الظاهرة لا يعني بحال السير في ركب أدونيس التجريبي كما سيأتي.

ثم إن هذه القصائد جاءت موزعة عند نزار كما يلي:

- مزج البسيط والرمل.
- مزج الرجز ومجزوء الكامل.
- مزج الخبب والمتقارب والرمل
- مزج الرجز والكامل والرمل والمتقارب.
- مزج الرجز والكامل والرمل والبسيط.
- مزج الرجز والكامل والرمل والمتقارب والبسيط والخبب والسريع والطويل والخفيف.
- مزج الرجز والسريع.

من بين هاته القصائد تبدو القصيدة السادسة أقرب إلى التجريب من حيث مزجها بين تسعة بحور، وهو ما لا نجده حتى عند صلاح عبد الصبور والسياب، إذ يبلغ أعلى قدر للبحور الممزوجة في القصيدة الواحدة عند الأول خمسة وعند الثاني أربعة، وأكثر قصائدهما مزجا بين البحور تضم أقل من ذلك، على عكس ما نجده عند أدونيس الذي ضمت كثير من قصائده عددا كبيرا من البحور كقصيدة "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف" التي مزج فيها بين ستة بحور هي الخفيف والمتدارك والرجز والرمل والسريع والكامل؛ وقصيدة "مرآة الطريق وتاريخ الغصون" التي مزج فيها بين سبعة أوزان هي المتدارك والرجز والخبب والخفيف والسريع والرمل

(1) انظر على التوالي: العروض، ص 468 و"في البحث عن لؤلؤة المستحيل"، د. سيد البحراوي، ص 54.

والكامل.

والواقع أن الأمر عند نزار بعيد عما افترضناه فيه من تجريب. فالقصيدة التي تضم هذه البحور التسعة هي "كتاب الحب" (1970). وهي في حقيقتها أقرب إلى أن تكون مجموعة شعرية مكونة من اثنين وخمسين مقطوعة، من كونها قصيدة واحدة مكونة من هذا العدد من المقاطع، حيث تبدو كل مقطوعة مستقلة عن غيرها وزنا وقافية ومضمونا كما نجد في هذا النموذج:

(6)

ما زلت تسألني عن عيد ميلادي

سجل لديك إذن... ما أنت تجهلهُ [بسيط]

تاريخ حبك لي... تاريخ ميلادي

(7)

لو خرج المارد من قمقمهِ

وقال لي لبيكْ

دقيقة واحدة لديكْ [رجز]

تختار فيها كل ما تريدهُ

من قطع الياقوت والزمردِ

لاخترت عينيكِ ... بلا ترددِ[1]

هذا فيما يخص "كتاب الحب" الذي يبدو احتمال التجريب فيه غير وارد كما بينا. أما القصائد الخمسة الأولى فهي الوحيدة التي يبدو المزج بين البحور فيها شديد الوضوح، إذا استثنينا القصيدة الأخيرة التي تحتاج إلى وقفة خاصة. غير أن ما يميز هذه القصائد هو أنها جاءت كلها ضمن ديوان "إضاءات" الذي ألّفه الشاعر في أواخر حياته وصدر بعد وفاته بسنة (1998)، مما يعني أن تجربة المزج بين البحور فيها لم تتم إلا بعد أكثر من خمسة عقود من الكتابة الشعرية مر فيها الشاعر بمراحل متعددة في تجديد هذه الكتابة. وهو ما ينسجم انسجاما تاما مع رؤيته التواصلية

(1) كتاب الحب، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 740/1.

المبنية على التدرج في تجديد القصيدة بهدف الوصول إلى تغيير الذوق الفني للمتلقي.

كما أن هناك خاصية ثانية تتميز بها كل هذه القصائد هي أنها مقسمة إلى مقاطع يستقل كل مقطع منها ببحر كما نجد في هذا النموذج من قصيدة "ضوء الحضارة":

أريد أن أختصر النساء في واحدةٍ
بحيث لا يبقى على الأرض سوى
حضارة الأحرف أو حضارة الأزهارْ

* * *

سيأتي نهارٌ... أشيل ثياب البداوة عني
لكي أتعلم من ياسمين يديكِ
أصول الحوارْ [1]

إذ جاء المقطع الأول على الرجز والثاني على المتقارب، بروي موحد هو الراء وضرب موحد أيضا (مفعولْ) الذي خبن في المقطع الثاني فتحول إلى (فعولْ). والواقع أن هذا الأسلوب الذي يهيمن على المزج بين البحور عند نزار لا يسيء في شيء إلى جانب الغنائية في شعره إذ أن كل مقطع يستقل بإيقاع بحر واحد لا يتعداه. كما أن هذا الأسلوب قد عرف انتشارا واسعا قبل الشعر المعاصر، حيث ظهر مع الشكل المقطوعي وشكل نمطا من أنماطه[2] ونظم عليه كثيرون كما رأينا سابقا، مما يدل على أن كل هؤلاء لم يجدوا فيه خروجا عن الطابع الغنائي للشعر العربي. ولعل هذه الغنائية بالذات هي التي فرضت هيمنة هذا الأسلوب عند الشعراء الرواد في مزجهم بين البحور[3]، فلم يخرج عنه صلاح عبد الصبور إلا في قصيدة واحدة هي "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" التي تناوب في أحد

(1) إضاءات، ص 75.

(2) العروض، ص 386.

(3) نفسه، ص 468 – 470.

مقاطعها بحران هما الخبب والطويل، كما يبدو من هذه الأبيات:

"صوت حيرانْ" [خبب]

هناء محا ذاك العزاء المقدّما [طويل]

"صوت فرحانْ" [خبب]

فما عبس المحزون حتى تبسما [طويل]

"صوت ريانْ" [خبب]

فأنت هلال أزهر اللون مشرق [طويل]

"صوت أسيانْ" [خبب]

وكان أبوك البدر يلمع في السما[1] [طويل]

إذ يبدو المقطع عبارة عن مجموعة من الأصوات التي تتحدث على بحر الطويل، يقدم لها الشاعر جميعا بتوطئة على الخبب، مع الإشارة إلى أن ديوان صلاح لا يضم غير هذا النموذج، أما بقية قصائده الممزوجة فقد اتبع فيها نظام المقاطع.

وهذا الأسلوب نفسه سار عليه السياب مع فارق ضئيل في عدد القصائد، حيث عثرنا في ديوانه على ثلاث قصائد تسير على غير هذا الأسلوب هي: "بورسعيد" و"في المغرب العربي" و"جيكور أمي" التي نسوق منها هذه الأبيات:

تلك أمي، وإن أجئها كسيحا

لاثما أزهارها والماء فيها والترابا

ونافضا بمقلتي أعشاشها والغابا

تلك أطيار الغد الزرقاءُ والغبراء يعبرن السطوحا

أو ينثِّرنَ في بويب الجناحين كزهر يفتّح الأفواقا

ها هنا عند الضحى كان اللقاء[2]

فالمقطع مكون من ستة أبيات موزعة حسب أوزانها كما يلي:

---

(1) ديوان صلاح عبد الصبور، 256/1.

(2) ديوان بدر شاكر السياب، 656/1.

- البيت الأول من الخفيف.
- البيت الثاني من الرمل.
- البيت الثالث من الرجز.
- البيت الرابع من الرمل.
- البيت الخامس من الخفيف.
- البيت السادس من الرمل.

ومع ذلك فإن هذا الأسلوب لا يمثل ظاهرة في شعره لقلة القصائد التي نظمت عليه في الديوان، حيث جاءت أكثر القصائد الممزوجة البحور محافظة على نظام المقاطع.

ويعد أدونيس أبرز شاعر (من بين الشعراء الرواد) وجد في هذا الأسلوب الذي شمل كثيرا من قصائده مجالا واسعا للتجريب، إذ يضم المقطع الواحد عنده في كثير من الأحيان بحرين أو بحورا متعددة يتم الانتقال بينها بطريقة مفاجئة كما نجد في هذا المقطع الذي يمزج بين السريع والخبب:

كانت يدي مجمرةْ
ولم أجد في أول المقبرةْ
ولم أجد في آخر المقبرةْ
غير الأطفالْ
كانوا وعد الأرض الحبلى
كانوا المد العالي والأمواج الحبلى والشلالْ[1]

فقد جاءت الأبيات الثلاثة الأولى على السريع وبقية الأبيات على الخبب. ونماذجه من ذلك كثيرة منها قصيدة "الزمان الصغير" (368/1) التي مزج فيها بين المتدارك والخفيف؛ و"هذا هو اسمي" (268/2) التي مزج فيها بين أربعة بحور هي الخفيف والمتدارك والرجز والرمل؛ وقصيدة "امرأة ورجل" من كتاب "الزمان المكسور" (27/2) التي مزج فيها بين الرجز والكامل... وغيرها.

---

(1) مرآة الطريق وتاريخ الغصون، الأعمال الكاملة، أدونيس، 208/2 - 209.

وإذا عدنا إلى نزار، فإننا نجد هذا الأسلوب في المزج بين البحور غائبا من ديوانه غيابا تاما، حيث لم نعثر له إلا على نموذج فريد في بيت واحد من إحدى قصائده المتأخرة، وهو التالي:

إنني أعتبر العالم كله أنثى

بما في ذلك الرجلْ!!

حاولت أسأل ما الأنوثةُ؟

ثم عدت عن السؤالْ[1]

ففي البيت الأول تم الانتقال بشكل مفاجئ من الرمل إلى الكامل، إذ جاءت تفاعيله على الشكل التالي:

فاعلاتن فعِلاتن متفاعلن متفاعلن فعو.

أما البيت الثاني فهو كله من الكامل.

غير أن الأمر لا يتجاوز عند نزار هذا البيت في الديوان كله، إذا استثنيناه تبقى كل القصائد الممزوجة البحور محترمة في هذا المزج لنظام المقاطع. وهو ما يعني بشكل واضح بُعد الشاعر عن التجريب في هذا المجال ومحافظته على غنائية القصيدة من خلال المحافظة على وحدة الإيقاع في كل مقطع، إضافة إلى النسبة الضئيلة التي تمثلها القصائد الممزوجة البحور عامة في ديوانه.

تبقى قضية أخيرة تمس جانب المزج بين البحور عند نزار هي قضية الرجز والسريع. وقد أشرنا إلى أن هناك قصيدة واحدة في الديوان تجسد هذه القضية هي: "منشورات فدائية على جدران إسرائيل"[2]. وإذا عدنا إلى هذه القصيدة نجدها مقسمة إلى سبعة وعشرين مقطعا جاء المقطع الأول والثاني والثالث منها على الرجز بأضرب هي: "مستفعلن" و"مفعولْ" الذي قد يخبن فيتحول إلى "فعولْ"، والمقطع الرابع من السريع بضرب (فاعلانْ) ثم عاد الرجز في المقطع الخامس والسادس والسابع والثامن والتاسع والعاشر والحادي عشر بالضربين الرجزين

(1) إضاءات، ص 109.

(2) الأعمال الكاملة، 165/3.

السابقين، ليعود السريع في المقطعين الثاني عشر والرابع عشر متخللا المقاطع الرجزية التي تستأثر ببقية القصيدة.

وبذلك فإن الأمر عند نزار هو أبعد ما يكون عن تداخل البحرين، إذ لا يعدو كونه مزجا بينهما باتباع نظام المقاطع كما يتضح من هذا النموذج:

لقد سرقتم وطناً
فصفق العالم للمغامرة
صادرتمُ الألوف من بيوتنا
وبعتمُ الألوف من أطفالنا
فصفق العالم للسماسرة
سرقتم الزيت من الكنائس
سرقتم المسيح من منزله في الناصرة
فصفق العالم للمغامرة
وتنصبون مأتما
إذا خطفنا طائرة

* * * *

تذكَّروا
تذكروا دائما
بأن أمريكا على شأنها
ليست هي الله العزيز القدير
وأن أمريكا على بأسها
لن تمنع الطيور من أن تطير
قد تقتل الكبير بارودةٌ
صغيرة في يد طفل صغير[1]

حيث المقطع الأول من الرجز والثاني من السريع، إضافة إلى أن الانتقال من

(1) منشورات فدائية على جدران إسرائيل، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 3/180 - 181.

مقطع إلى مقطع لا يحمل تحولا كبيرا في الإيقاع، إذ ليس هناك اختلاف بينهما إلا في الضرب (مستفعلن في الرجز، وفاعلن وفاعلانْ في السريع)، مما يجعل هناك تقاربا كبيرا في إيقاع البحرين يسمح بالجمع بينهما في القصيدة الحرة خاصة، التي أصبح تنوع الأضرب فيها أمرا مألوفا. ولعل هذا التقارب هو الذي دفع بعض العروضيين قديما إلى نفي اعتبار "مفعولاتُ" السريعية (والمنسرحية) أصلا، حيث يقول الجوهري: "وأما مفعولاتُ فليس بجزء صحيح على ما يقوله الخليل، وإنما هو منقول من "مستفعلن" مفروق الوتد، لأنه لو كان جزءا صحيحا لتركب من مفرده بحر كما تركب من سائر الأجزاء"[1].

وقد سمح هذا لبعض الشعراء المعاصرين بإدخال ضرب السريع (فاعلن أو فاعلانْ) في سياق الرجز في نماذج قليلة من شعرهم كما فعل السياب في قصيدة واحدة هي "المبغى":

يا جثة على الثرى مستلقية	[مستفعلن]
الدود فيها موجة من اللهيب والحريرْ	[متفعلان]
بغداد كابوس: ردى فاسدُ	[فاعلن]
يجرعه الراقدُ	[فاعلن]
ساعاته الأيام، أيامه الأعوام والعام نيرْ	[فاعلان]
العام جرح ناغر في الضمير[2]	[فاعلان]

حيث يبدو تناوب ضربي السريع (فاعلن - فاعلان) مع الضربين الرجزيين (مستفعلن - متفعلان).

والواقع أن التقارب بين البحرين يبلغ حدا تتداخل فيه بعض أوزانهما[3]، بحيث يمكن نسبة القصيدة إلى كليهما، كما نجد عند نزار في هذا المقطع:

اغضب كما تشاءُ

(1) عروض الورقة، لأبي نصر الجوهري، ص 11.
(2) المبغى، ديوان بدر شاكر السياب 449/1 - 450.
(3) انظر حول قضية تداخل الأوزان: العروض، ص 186.

واجرح أحاسيسي كما تشاءُ

حطم أواني الزهر والمرايا

هدد بحب امرأة سوايا

فكل ما تفعله سواءُ

وكل ما تقوله سواءُ

فأنت كالأطفال ياحبيبي

نحبهم مهما لنا أساؤوا[1]

فأضرب هذا المقطع كلها جاءت على "فعولن"، وهو تغيير يحتمله البحران معا، حيث يمكن اعتباره قطعا لمستفعلن أو كسفا لمفعولات. أما الحشو فقد صرح العروضيون بأن السريع يجوز فيه ما يجوز في الرجز[2].

ورغم هذا التداخل الذي يجعل اجتماع البحرين في القصيدة غير مؤثر في وحدة إيقاعها، فإن نزارا قد تحاشى الجمع بين "فاعلن" و"فاعلان" الخاصتين بالسريع وبين أضرب الرجز (مستفعلن - مستفعلان...) في مقطع واحد، فلم نعثر له في الديوان كله إلا على نموذج واحد في "كتاب الحب" هو التالي:

مازلتِ يا مسافرة

مازلت بعد السنة العاشرة

مزروعةً

كالرمح في الخاصره[3]

فقد جاء البيت الأول على الرجز بضرب (متفعلن) والثاني والثالث على السريع بضرب (فاعلن). وهو تداخل لم نعثر له على مثيل في الديوان.

وبذلك فإن قضية الرجز والسريع لا تمثل عائقا أمام غنائية الإيقاع عند نزار، لأسباب ثلاثة عرضنا لها هنا: أولها اقتصارها على قصيدة واحدة في الديوان بدا

---

(1) اغضب، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 520/1.

(2) الوافي في العروض والقوافي، ص 142 - 143، والعقد الفريد، 467/5.

(3) كتاب الحب، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 763/1.

فيها المزج بين البحرين واضحا، وثانيها هو اعتماد هذا المزج على نظام المقاطع الذي خضعت له كل القصائد الممزوجة البحور عنده، وثالثها هو التقارب الإيقاعي الموجود بين البحرين في كل الأحوال، الذي يؤدي في بعض الأحيان إلى صعوبة التمييز بينهما.

****

ومن الأساليب التي لجأ إليها الشعراء أيضا في تنويع إيقاع القصيدة: المزج بين وزنين لبحر واحد. وهذا الأسلوب وقفنا له على اثنتي عشرة قصيدة عند نزار، خمسةٌ منها تضم البحر ومجزوءه، حيث مزج بين الخبب التام ومجزوئه في قصيدتين وبين الرجز ومجزوئه وبين المتقارب ومجزوئه وبين الكامل ومجزوئه في قصيدة واحدة لكل بحر.

ويجب الإشارة إلى أن هذا الأسلوب لا يسيء في شيء إلى غنائية القصيدة لمجموعة من الاعتبارات أهمها:

- أنه يحافظ على وحدتها الإيقاعية، بحيث لا يقع التنويع إلا داخل البحر الواحد.

- أن قضية المزج بين أوزان البحر الواحد عامة ليست غريبة عن الشعر العربي، إذ عرفت انتشارا في الجاهلية والعصر الأموي[1].

- أن كثيرا من القصائد المغناة يحضر فيها المزج بين البحر ومجزوئه، ومنها أكثر أغاني الشاعر أحمد رامي التي مزج فيها بين الرمل ومجزوئه، و"قصيدة الحزن" لنزار، التي غناها كاظم الساهر، التي مزج فيها بين الخبب التام ومجزوئه.

- أن هذا الأسلوب لم يلتفت إليه شعراء التجريب مثل أدونيس، بحيث لم يجد فيه مجالا للثورة على مفهوم الإيقاع كما فعل مثلا في المزج بين البحور المتعددة.

وإذا نظرنا إلى هذا الأسلوب من الزاوية الزمنية نجد بأن ظهوره عند نزار لم يبدأ إلا مع ديوان قصائد (1956) الذي ضم قصيدتين من هذا النوع مزج في الأولى

---

(1) العروض، ص 264.

بين الكامل التام ومجزوئه[1] ومزج في الثانية بين المتقارب ومجزوئه[2]. وقد سبق هذه التجربةَ مرحلةٌ مال فيها الشاعر ميلا واضحا إلى المجزوءات في ديواني "طفولة نهد" (1948) و"أنت لي" (1950). وهو الأمر الذي يؤكد مبدأ التدرج الذي اعتمده نزار في تجديد الإيقاع، انسجاما مع رؤيته التواصلية، حيث إن مرحلة "قصائد" تمثل مرحلة انتقال حقيقي نحو التخلي عن تساوي الأبيات الذي يحمل ملامحَه المزجُ بين البحر ومجزوئه، مما يجعلها مرحلة أكثر تقدما نحو تجديد الإيقاع، مهد لها بتكثيف المجزوءات في "طفولة نهد" و"أنت لي"، وبالمزج بين الأوزان التامة للبحر الواحد في "قالت لي السمراء" (1944)، كما نجد في قصيدة "البغي" (80/1) و"مكابرة" (22/1) و"مساء" (48/1) وغيرها...

والنتيجة التي نخرج بها من قضية المزج بين الأوزان عند نزار هي أنها جاءت مستجيبة لرؤيته التواصلية في تجديد الإيقاع، وذلك لتميزها بمجموعة من الخصائص أهمها:

- قلة القصائد التي تمثل هذا الاتجاه في الديوان، حيث إن المزج بين البحور لا يمثل إلا نسبة1.17%

- خضوعها لنظام المقاطع بما يسمح بعدم اضطراب الإيقاع داخل المقطع الواحد، مما يجعل هذا الأسلوب عنده أبعد عن التجريب الذي مارسه أدونيس، وأكثر محافظة، من ثم، على مفهوم الإيقاع.

- احترامها لمبدأ التدرج في التجديد حفاظا على إقامة التواصل مع المتلقي، إذ بدأ الانزياح في هذا المجال بما ينتمي إلى الثقافة المشتركة بين الشاعر والجمهور، وهو المزج بين الأوزان التامة للبحر الواحد[3] في "قالت لي السمراء" (1944) ثم الانتقال إلى المزج بين البحر ومجزوئه بداية بديوان "قصائد" (1956) والانتهاء بالمزج بين عدة بحور في ديوان الشاعر الأخير "إضاءات"(1998).

---

(1) قصيدة ساعي البريد، الأعمال الكاملة، 289/1.

(2) قصيدة أبي، نفسه، 354/1.

(3) العروض، ص 254.

2 - التفعيلة المقحمة

سمحت التجربة الشعرية الجديدة للشاعر بتوسيع مجال حريته في التعامل مع الأوزان وارتكاب مجموعة من الانزياحات التي من شأنها أن تصيبها بشيء من الاضطراب. وقد سبق لنا الحديث عن شكل من أشكال هذه الانزياحات هو المزج بين الأوزان، ونتناول فيما يلي شكلا آخر قريبا منه هو ما يمكن تسميته بالتفعيلة المقحمة التي يمكن تعريفها بأنها "**تفعيلة دخيلة على التفعيلات الأصلية للبيت تتقاسمها منه كلمتان بحيث يؤدي عدم الوقوف عليها إلى الانتقال إلى وزن آخر أو إلى اضطراب في وزن البيت**". ونمثل لها بهذه الأبيات من شعر نزار:

ففي جناح مرضى القلب يا حبيبتي

يصادرون الحب والأشواق والرسائل السريّه[1]

فالبيت من الرجز، جاءت تفاعيله على الشكل التالي:

متفعلن فعو مستفعلن متفعلن مستفعلن مستفعلن متفعلن مفعولن.

والشاهد فيه هو مجيء الوتد المجموع (فعو) مقحما في سياق تفاعيل الرجز. والحال أن عدم الوقوف على هذه التفعيلة ينقل ما بعدها إلى وزن مضطرب تتناوب فيه تفاعيل الرجز مع الهزج، حيث يصبح تفعيلات البيت:

متفعلن مفاعيلن متفعلن متفعلن مفاعيلن مفاعيلن متفعلن مفاعيلن فا.

وقد يؤدي عدم الوقوف عليها إلى الانتقال إلى وزن آخر سليم من أوزان الشعر العربي، فتوهم القارئ بأنها مزج بين بحرين، كما وقع لمحمد حماسة عبد اللطيف عند تعليقه على بعض أبيات صلاح عبد الصبور التي ضمتها قصيدة "أحبك" وهي:

لا، لا تنطق الكَلِمة

دعها بجوف الصدر منبهمة

دعها مغمغمة على الحلق

دعها ممزقة على الشدق

(1) يوميات مريض ممنوع من الكتابة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 271/2.

دعها مقطعة الأوصال مرميه[1]

فالمقطع من الكامل الذي زيد في مطلعه سبب خفيف (لا). والشاهد فيه هو البيت الأخير الذي اعتبره الباحث "انزلاقا" من الكامل إلى البسيط، ثم أضاف معلقا في الهامش: "لا نتوقع من شاعر مثل صلاح عبد الصبور أن يكون خلطه بين هذه التفعيلات عن عجز وعدم دربة حس موسيقي، لأنه مقتدر على نظم الشعر من البحور التقليدية، ولكن هذا، في رأيي، متعمد منه لإحداث ذبذبة في نفس المتلقي من جانب، ولتأكيد التمرد على القوالب التقليدية من جانب آخر"[2]. والواقع أن الأمر لا يتعلق "بانزلاق" إلى البسيط كما رآه الباحث، بل هو إقحام لـ(فعِلن) في سياق الكامل حيث جاءت تفاعيل هذا البيت كالتالي:

متفاعلن فعِلن متفاعلن فعلن (مع إضمار متفاعلن).

وما أشرنا إليه هنا هو نفسه ما وقف عليه مجموعة من الباحثين، منهم مصطفى الشليح في ما سماه خروج النقص عن العروض الذي "يقوم على اقتطاع فجائي لنواة من نوى الوحدة الإيقاعية مس الحشو كما هو الأمر عند كثير من الشعراء المغاربة"[3]، كما وقف عليه محمد علي الرباوي وسماه بالعلة حشوا[4].

فالواضح أن هذين الموقفين يتفقان على اعتبار ما سميناه بالتفعيلة المقحمة مشتقة من التفعيلة الأصلية عن طريق العلة. وهي تدور عموما حول ما سماه محمد علي الرباوي بالعلة حشوا.

والواقع أن ما وقفنا عليه عند نزار يضم هذا التصور ويضيف إليه جزءا ثانيا، إذ تنقسم هذه التفعيلة إلى قسمين:

- تفعيلة مشتقة من التفعيلة الأصلية بالعلة أو بالزحاف.
- تفعيلة دخيلة غير مشتقة من التفعيلة الأصلية.

(1) أحبك، ديوان صلاح عبد الصبور، 144/1.

(2) الجملة في الشعر العربي، الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، ص 198.

(3) في بلاغة القصيدة المغربية، الدكتور مصطفى الشليح، ص 201.

(4) العروض، ص 365.

فالقسم الأول يشمل عند نزار ما يلي:

- فعِلن في حشو الكامل.
- فاعلن وفعِلن في حشو الرجز.
- فعْلن في حشو الرجز.
- فعو في حشو الرجز.
- فعلاتن في حشو المتقارب.

أما القسم الثاني فيشمل عنده تفعيلتين هما:

- فعو في حشو الكامل.
- متفاعلن في حشو الرجز.

1 - والواقع أن هذا القسم الأخير لم نعثر له على أكثر من ثلاثة نماذج في الديوان، حيث وردت "فعو" في حشو الكامل في موضعين كلاهما ضمن كامليته "قصيدة بلقيس" (1982) وهما:

أ) قتلوكِ في بيروت مثل أي غزالةٍ
من بعدما قتلوا الكلامْ [1]

ب) والشعر يسأل عن قصيدتِهِ
التي لم تكتمل كلماتها
ولا أحدٌ يجيب على السؤالْ [2]

فقد جاءت تفاعيل النموذج الأول على الشكل التالي:

متفاعلن مستفعلن فعو متفاعلن مستفعلن متفاعلان.

أما في النموذج الثاني فقد جاءت على الشكل التالي:

مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن **فعو** متفاعلن متفاعلان.

حيث جاءت "فعو" مقحمة في حشو كلا البيتين لتنقلهما معا إلى الوافر ليصبح تقطيع البيت الأول في حالة عدم الوقوف عليها:

(1) قصيدة بلقيس، الأعمال الكاملة، نزرا قباني، 26/4.
(2) نفسه، 54/4.

متفاعلن مستفعلن مفاعلتن مفاعيلن مفاعلتن فعول.

وينطبق هذا على البيت الثاني أيضا.

والذي يبدو أن سبب إقحام هذه التفعيلة في سياق الكامل هو أن الشاعر عامل هنا تفعيلة هذا البحر معاملة "مستفعلن" الرجزية التي تمثل وجها من أوجه "متفاعلن" (عند الإضمار) والتي يجوز حذذها وخبنها لتصير "فعو" التي كثر استعمالها في الشعر المعاصر ضربا وحشوا.

وما يرجّح عندنا هذا الاحتمال أن الشاعر عامل الرجز أيضا معاملة الكامل، إذ جاءت تفعيلة هذا الأخير مقحمة في حشو الرجز في نموذج وحيد يضمه ديوان "قصائد مغضوب عليها" (1986) هو:

لا...

ليس هذا الوطن المصنوع من عشرين كانتوناً

ومن عشرين دكاناً

ومن عشرين صرافاً

وحلاقاً

وشرطياً

وطبالا وراقصةً

يسمى وطني الكبيز [1]

هذا البيت جاءت تفاعيله الخمس عشرة منتظمة كما يلي:

مفتعلن مفتعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن مفتعلن فعولْ.

حيث أقحمت فيها تفعيلة الكامل التي لا يمكن إزالتها إلا بتسكين التاء من (راقصه) دون الوقوف عليها حتى تستوي التفعيلة رجزية، مما قد يرجح التفسير الذي ذهبنا إليه من ربط الشاعر في هذه المرحلة بين الرجز والكامل. لكن الأهم من كل هذا هو أنه ليس لنزار نموذج آخر غير الذي ذكرناه، إذ لم يعد إلى هذا الأمر

(1) قرص الأسبرين، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 52/6.

ولا إلى إقحام "فعو" في حشو الكامل في دواوينه التالية، مما يجعل هذه الظاهرة لا تتجاوز ثلاثة نماذج موزعة بين ديوانين هما: "قصيدة بلقيس" (1982) و"قصائد مغضوب عليها" (1986). ويبقى النوع المهيمن من التفاعيل المقحمة هي تلك المشتقة من التفعيلة الأصلية للبيت.

2. 1. فعو في حشو الرجز: هي أكثر التفاعيل المقحمة استعمالا عند نزار، إذ وردت في حوالي ثلاثة وعشرين موضعا بنسبة تصل إلى 46% من مجموع كل التفاعيل المقحمة عنده. وهي مشتقة من "مستفعلن" بالحذذ والخبن[1]. ومن النماذج الكثيرة التي تشغلها هذه التفعيلة نورد هذه الأبيات:

ننتظر القطارْ

مكسورةٌ - منذ أتينا - ساعة الزمانْ

والوقت لا يمرُّ

والثواني ما لها سيقانْ[2]

الشاهد في البيت الأخير الذي جاءت تفاعيله على الشكل التالي:

مستفعلن متفعلن فعو مستفعلن مفعول.

حيث تنقل التفعيلة المقحمة هنا البيت إلى الهزج، كما أشرنا سابقا. وهي ظاهرة شائعة عند الشعراء المعاصرين في مصر خاصة[3]، إذ وردت عند صلاح عبد الصبور مثلا في أربعين موضعا من ديوانه بنسبة تفوق 67% من مجموع التفاعيل المقحمة عنده، ومن نماذجها:

السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت[4]

وتقطيع البيت: مستفعلن فعو مستفعلن مستفعلن.

ومثلما رأينا عند نزار، فإن هذه التفعيلة تنقل البيت إلى الهزج أيضا فيصبح

---

(1) بحيث يمكن أن نلحق بها فعْلن التي وردت في موضع واحد في الديوان.

(2) بانتظار غودو، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 291/3.

(3) العروض، ص 480.

(4) رحلة في الليل، ديوان صلاح عبد الصبور، 11/1.

تقطيعه: مستفعلن مفاعيلن مفاعيلن فعو.

كما حضرت عند السياب في مثل قوله من قصيدة "أمام باب الله":

نحن نهيم في حدائق الوجوه. آهْ

من عالم يرى زنابق الماء على المياهْ

ولا يرى المحار في القرارْ[1]

فقد جاءت تفاعيل البيت الثاني على الشكل التالي:

مستفعلن متفعلن فعو مفتعلن فعولْ.

وإلى جانب شيوع هذه الظاهرة في الشعر المعاصر، فهي شائعة أيضا في الموشحات الأندلسية[2] وعند الشعراء الرومانسيين المغاربة خاصة[3].

2.2. فعِلن في حشو الكامل: تحتل المرتبة الثانية في ترتيب التفاعيل المقحمة عند نزار. فقد وردت في أحد عشر موضعا من الديوان. وهي مشتقة من تفعيلة الكامل الأصلية عن طريق الحذذ. إذا وُجِدتْ في سياق تفاعيل كاملية مضمرة ذات ضرب أحذ قد توهم بالانتقال إلى البسيط كما مر بنا في تعليق محمد حماسة عبد اللطيف على أحد أبيات صلاح عبد الصبور[4]. غير أن هذه ليست قاعدة، إذ قد تنقل البيت إلى وزن آخر غير البسيط كما في هذا النموذج لنزار:

لغتي بلا لغةٍ

وهذا العصر يرفض ما يقول العاشقونَ

ويرفض ما يقول الأنبياءُ

ويرفض ما تبقّى

من سلالات الغرامِ[5]

تقطيع هذا البيت: متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن فعلن متفاعلن

(1) أمام باب الله، ديوان بدر شاكر السياب، 139/1.

(2) العروض، ص 136.

(3) في بلاغة القصيدة المغربية، مصطفى الشليح، ص 201 - 204.

(4) الجملة في الشعر العربي، ص 198.

(5) الحب في غرفة التخدير، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 62/5.

مستفعلن فعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلاتن.

ويبدو إقحام "فعلن" الحذاء من "متفاعلن" مرتين في هذا البيت، وهي صورة نادرة عند نزار، إذ شغلت هذه التفعيلة مطلعي السطرين الثالث والرابع من البيت (ن وير – ء وين) مما قد يوهم بالوقوف على (العاشقون) و(الأنبياء)، لينقسم البيت إلى ثلاثة أبيات يتم الانتقال في البيتين الثاني والثالث منها إلى الوافر بحيث يصبح تقطيعه على الشكل التالي:

متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلاتن

مفاعلتن مفاعيلن فعولن

مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن فعولن

والواقع أن تأثير هذه التفعيلة على بيتين متواليين هو أقصى ما عثرنا عليه عند نزار. وهي حالة نادرة؛ إذ يقتصر تأثيرها في الغالب على إيقاع بيت واحد كما في قوله:

مايا مبللة وطازجة كتفاح الجبالِ

وعند تقاطع الخلجان قد سالت دمايا[1]

فإقحام فعلن في مطلع السطر الثاني من البيت (ل وعن) قد يوهم بتقسيمه إلى بيتين ليصبح تقطيعه على الشكل التالي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلاتن

مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن فعولن.

2. 3. فاعلن في حشو الرجز: هي، مثل سابقتها، مشتقة من الرجز بخرم "مستفعلن" لتتحول إلى "فاعلن". وقد صرح محمد علي الرباوي بأنها مميزة للشعر المغربي المعاصر، بحيث ترتبط فيه ارتباطا وثيقا بالخروج عن قانون العروض العربي الذي ميز هذا الشعر[2]. غير أننا لم نعثر لها عند نزار على سوى ثلاثة نماذج في الديوان منها:

---

(1) صورة خصوصية جدا من أرشيف السيدة م، نفسه، 846/2.

(2) العروض، ص 492.

إني رفضت القمعَ

و(الإيدز) السياسيّ

والفكر المباحثيّ

والأنظمة الدميمة [1]

تقطيع البيت:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن متفعلن مفتعلن فعولن.

ووجود هذه التفعيلة يحدث اضطرابا في إيقاع البيت، بحيث يؤدي إلى تداخل عدة تفاعيل، فيصبح تقطيع البيت السابق إذا وصلنا "فاعلن" بما بعدها:

مستفعلن مستفعلن فاعلاتن فاعلات فاعلاتن متفاعلاتن.

غير أنها ليست ذات تأثير يذكر عند نزار، حيث لا تكاد تتجاوز ثلاثة نماذج في الديوان كله كما أسلفنا.

2. 4. فعلاتن في حشو المتقارب: هي التفعيلة المقحمة الوحيدة التي احتملت زيادة على السياق الذي وردت فيه، فهي مشتقة من المتقارب بخزم "فعولن" لتتحول إلى "فعلاتن"، ولم نعثر لها على أكثر من نموذجين في الديوان منهما:

ولست أساوم يوما على مقتنياتي

فأقدس مقتنياتي هي الكلماتُ [2]

وتقطيع البيت: فعولُ فعول فعولن فعولن فعلاتن فعولُ فعولُ فعولن فعولُ فعولْ

ومن المعلوم أن زيادة حركة أو سبب خفيف أول "فعولن" يؤدي إلى نقل المتقارب للمتدارك. وهذا ما حصل في هذا النموذج بفعل إقحام "فعلاتن"، إذ أصبح بالإمكان قراءته على الشكل التالي:

فعول فعول فعولن فعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن فعلان.

---

(1) تلك هي الجريمة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 326/6.

(2) تنويعات نزارية على مقام العشق، نزار قباني، ص 100.

غير أن السياق الذي وردت فيه هذه التفعيلة في هذا البيت يجعلنا نستبعد هذه القراءة، حيث يتيح لنا تحقيق وقفة على "مقتنياتي" التي تضم التفعيلة المقحمة، لتستمر التفاعيل بعدها سليمة على المتقارب. وهذا الأمر نفسه ينطبق على النموذج الثاني الذي وردت فيه هذه التفعيلة عند نزار، وهو:

فمنذ زمان بعيد

تخلَّيتُ عن ممتلكاتي جميعا[1]

إذ أن تحقيق وقفة على "ممتلكاتي" التي تضم "فعلاتن" يسمح باستمرار تفعيلة المتقارب بعدها بشكل سليم. وهو ما يجعل هذه التفعيلة أيضا غير ذات تأثير في إيقاع البيت عند نزار، إضافة إلى قلتها في ديوانه، إذ لا تتجاوز هذين النموذجين.

والنتيجة التي نخلص إليها إذن هي أن التفعيلة المقحمة عند نزار، بالرغم من كونها تمثل خرقا واضحا لانتظام الإيقاع، فإنها في الوقت نفسه لا تؤثر تأثيرا يذكر على غنائية هذا الإيقاع عنده، وذلك لعدة أسباب أهمها:

- أنها لا ترقى، من حيث الكم، إلى مستوى الظاهرة، بحيث لا تكاد تتجاوز خمسين بيتا في الديوان كله.

- أنها تشمل في الغالب تفاعيل مشتقة من التفاعيل الأصلية للبيت، بحيث لا تعدو نقل ما أجازه العروضيون في الضرب أو المطلع إلى الحشو.

- أن تأثيرها في جل الأحوال لا يتجاوز البيت الواحد؛ لتفرض القافيةُ بعد ذلك العودةَ إلى التفعيلة الأصلية للقصيدة، مما يجعلها بعيدة عن المزج بين البحور.

- أن من هذه التفاعيل ما يسهل تلمس ملامحه في البيت، فلا تنقله إلى وزن آخر (فعولن في الرمل وفعلاتن في المتقارب) بسبب استجابة الشاعر لشروط الغنائية والإنشاد بخبن "فاعلاتن" في الرمل وتحقيق الوقفة في المتقارب.

---

(1) القرمطي، الأعمال الكاملة، 32/5.

3 - الزحاف

عد العروضيون الزحاف في الأوزان خروجا عن المعيار قد يؤدي بها إلى الاعتدال كما قد يؤدي إلى الاضطراب. فقال صاحب العمدة: "ومن الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن، كالذي يستحسن في الجارية من التفاف البدن واعتدال القامة (...) ومنه قبيح مردود ولا تقبل النفس عليه، كقبح الخلق واختلاف الأعضاء في الناس وسوء التركيب"[1]. ولما كان الزحاف القائم في إنجاز الشعراء يدور غالبا حول حذف الساكن أو تسكين المتحرك[2]، فقد بين حازم القرطاجني المواضع التي يحسن فيها، بحيث يؤدي إلى اعتدال السواكن باقترابها من نسبة الثلث: "وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن فإن فيه كزازة وتوعرا. وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحركات فإن فيه لدونة وسباطة. والكثير السواكن إذا حُذف بعضُ سواكنه ولم يبلغ ذلك الحذفُ الإجحافَ بها اعتدل"[3].

وقد سبق لنا تلمس هذه الوظيفة التي يقوم بها الزحاف عند نزار من خلال النظر في البحور التي تحتل الصدارة عنده خاصة، وهي الرجز والرمل والمتقارب والكامل. فلاحظنا أن الزحاف الذي يصيب هذه البحور هو الذي يؤدي في الغالب إلى اعتدالها باعتدال نسبة السواكن فيها وهو: الخبن أو الطي في الرجز والخبن أو الكف في الرمل والقبض في المتقارب والإضمار في الكامل.

وهذه كلها زحافات حكم العروضيون بحسنها في هذه البحور[4]. ولعل ذلك راجع إلى ما قد تؤدي إليه من اعتدال الوزن.

غير أن من الزحاف أيضا زحافا قبيحا عند العروضيين، وهو في الغالب ما يؤدي إلى عدم اعتدال الوزن، سواء بكثرة الحركات أو كثرة السواكن، كما أشار حازم في قوله السابق، أو بتفاوت طول الأبيات إذ "لا يمكن اختلاف الأبيات في

---

(1) العمدة لابن رشيق، 275/1 - 276.

(2) العروض، ص200.

(3) منهاج البلغاء، ص267.

(4) انظر العقد الفريد الصفحات: 457/5 - 461 - 464 - 476.

الطول والقصر"[1] أو بتوالي أربع حركات فيما يعرف بالفاصلة الكبرى.

فمما يدخل في النوعين الأولين كليهما ذلك الزحاف الذي يخل بما سماه ابن سنان بـ"التناسب في المقدار" الذي من أجله "كان الخليل بن أحمد يستحسن بعض الزحاف في الشعر إذا قل، وإذا كثر قبح عنده"[2]، ومنه "الزحاف المزدوج كله"[3]، كالخبل في الرجز والسريع والخزل في الكامل والشكل في الرمل[4]، ومنه أيضا كثرة الخزم، حيث ذكر الأخفش أن "ما زاد عن الحرفين في الخزم فهو شاذ، وقبحه على قدر زيادته"[5]. ويمكن أن نضيف إليه الخرم أيضا، وإن كان صاحب العمدة قد عابه كلية، إذ قال مشيرا إليه وإلى الثرم: "وهذان عيبان تدلك التسمية فيهما على قبحهما؛ لأن الخرم في الأنف والثرم في الفم"[6].

ودون التعرض إلى التفاصيل المتعلقة بمدى انسجام هذه الآراء مع الإنجاز الشعري الذي شهد حضورا كبيرا لنوع من هذا الزحاف، على الأقل، هو الخرم[7]، فإننا نقرر أن نزارا قد أعرض عنه إعراضا تاما، فلم نعثر له في الديوان إلا على نموذج يتيم للخزم ضمن "أوراق أسبانية" هو قوله:

فلامنكو

فلامنكو

وتستيقظ الحانة الغافية[8]

حيث ضبط الشاعر الحرف الأول من هذا البيت بالسكون. وبما أن العربية لا تبدأ بالسكون، فإن من الواجب في تقطيع العروض تحريك هذه الفاء من (فلامنكو)

(1) سر الفصاحة، لابن سنان الخفاجي، ص 192.
(2) نفسه، ص 192 - 193.
(3) منهاج البلغاء، ص 264.
(4) العقد الفريد، 457/5 - 461 - 464 - 467.
(5) كتاب القوافي لأبي يعلى التنوخي، تحقيق دكتور عوني عبد الرؤوف، ص89.
(6) العمدة، 277/1.
(7) العروض، ص 216.
(8) أوراق إسبانية، الأعمال الكاملة، 562/1.

الأولى لتصبح تفاعيل البيت بعد ذلك:

ف فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

إذ جاء بيت المتقارب مصدًرا بمقطع قصير نقله كله إلى المتدارك. لكن الذي يحصل أثناء إنشاد هذا البيت هو غير ذلك تماما، حيث يتم تحقيق سكون خفيف على الفاء، بفعل موقعه في بداية الكلام، ليصبح هذا الحرف شبه مهمل، فتستمر بعد ذلك تفعيلة المتقارب سليمة. ولعل هذا هو ما دعا الشاعر إلى ضبطه بالسكون، إذ لو فتحه، كما يفرض العروض، لتطلب ذلك تحقيقه تحقيقا كاملا في النطق، مما كان من شأنه أن ينقل البيت فعلا إلى المتدارك. لكن الشاعر عمد إلى إخفائه بالسكون، ليكون هذا البيت الوحيد دليلا على احترام نزار لقواعد العروض في هذا الجانب، بحيث بدت كل الأوزان عنده واضحة الملامح، لغياب هذا النوع من الزحاف غيابا كاملا من شعره، عكس أدونيس الذي يكثر عنده كثرة ملفتة[1].

أما النوع الثالث من الزحاف القبيح، وهو الزحاف الذي يؤدي إلى نشوء الفاصلة الكبرى، فقد سعى العروضيون إلى منعه، لما قد يؤدي إليه من ضعف في الإيقاع بسبب غياب السكنات[2]، فأحدثوا لذلك باب المعاقبة، حيث منعوا نشوء هذه الفاصلة بمنع سقوط ساكني السببين المتقابلين. قال الجوهري: "ومعنى المعاقبة أن يحذف ساكن سبب لثبات ساكن سبب يليه. ويجوز ثباتهما، ولا يجوز حذفهما معا، لأنه يحصل بين الجزأين الفاصلة الكبرى... هذه علة المعاقبة في كل موضع إلا في الكامل"[3]، وذلك لأن الإيقاع قائم على انبثاث السواكن بين المتحركات، حيث قال حازم: "وجعلوا الاعتماد على السواكن وحفظ نظام الوزن بانبثاثها أثناء متحركاته (...) بمنزلة الأوتاد التي تحفظ وضع الخباء وتمسك جوانبه. فإذا تلوفي ذلك في مظان تلافيه طاب الكلام واعتدل"[4].

(1) حركة الشعر الحديث في سورية، أحمد بسام ساعي، ص 60.

(2) العروض، ص 64.

(3) عروض الورقة، ص 17.

(4) منهاج البلغاء، ص 251.

ومن أشهر أصناف هذا الزحاف ما يحصل من خبل "مستفعلن" لتحول إلى "فعِلَتن". ولا شك في أن ما تتيحه هذه التفعيلة من ابتعاد عن الإيقاع بسبب توالي الحركات دون ساكن، كما أشرنا، قد جعلها مَرْكبا للتجريب الإيقاعي في الشعر المعاصر عند أدونيس خاصة، حيث أحصينا له ما لا يقل عن عشرة ومائة حالة؛ إذ لا تكاد تخلو منها قصيدة رجزية. وهذا إذا قورن بالسياب الذي غابت عنده غيابا تاما يبدو الفرق واضحا جدا. فمن النماذج التي تحضر فيها هذه التفعيلة عند أدونيس:

تحضننا الألوهة الرائمة التي تحس مثلنا - التي تحس معنا

فينيق خلِّ بصري عليك، خلِّ بصري

فينيق متْ، فينيق متْ

فينيق تلك لحظة انبعاثك الجديدِ

صار شبْه الرماد، صار شَرَرا[1]

فهذا النموذج وحده يضم خمس فواصل كبرى، حيث يعطينا التقطيع التالي:

مفتعلن متفعلن مفتعلن متفعلن متفعلن متفعلن فعلتن

مستفعلن فعلتن متفعلن فعلتن

مستفعلن مستفعلن

مستفعلن متفعلن متفعلن متفعلن فعلتن متفعلن فعلتن.

وقد لاحظ محمد علي الرباوي أن ما يميز هذه الفاصلة في الشعر العربي قديمه وحديثه هو ميل الشاعر إلى تحقيق سكتة بعد الحركة الأولى من الفاصلة لتكون عوضا عن السكون المحذوف منها، ليكون المتحقق على مستوى الإنشاد هو الطي وليس الخبل[2]. والواقع أن هذا حاضر في كل الفواصل الكبرى التي يضمها النموذج الذي أوردناه لأدونيس، إذ وقعت كل الحركات الأولى لهذه الفواصل في أواخر الكلمات مما يتيح تحقيق سكتة تستأنف بعدها فاصلة صغرى في (تحس معنا

(1) البعث والرماد، الأعمال الكاملة، أدونيس، 1/169.

(2) العروض، ص 494، 495.

- خل بصري - صار شبه - صار شررا). فالحركات الأولى للفواصل الكبرى هنا هي الواقعة على السين واللام والراء على التوالي، وكلها أواخر كلمات يصح السكت عليها.

وعلى الرغم من هذه الإمكانية التي يتيحها الإنشاد من إخفاء خبل "مستفعلن" بالاقتصار على طيها، فإن نزارا قد فضل الإعراض عن الفاصلة الكبرى بشكل كامل، وفاء لحفاظه على مفهوم الإيقاع القائم على التوالي المنتظم للحركات والسواكن، فلم نعثر له إلا على نموذج ضمن قصيدة "يوميات مريض ممنوع من الكتابة" هو الوارد في هذا البيت:

وبيننا أكثر من عشرين ألفَ سنةٍ ضوئيّه[1]

الذي جاءت تفاعيله على الشكل التالي: متفعلن مفتعلن مستفعلن فعلتن مفعولن.

والملاحظ أن هذا النموذج أيضا جاء خاضعا لما أشرنا إليه سابقا من إخفاء الخبل، إذ وقعت الحركة الأولى من الفاصلة الكبرى على آخر حرف من كلمة (ألف) التي يمكن تحقيق سكتة بعدها ليتحول الخبل بفعل الإنشاد إلى مجرد طي.

ويتصل بالفاصلة الكبرى في كثرة توالي الحركات قضية وقفنا لها على بعض النماذج عند نزار هي توالي خمس حركات كما في النماذج التالية:

أ) تتكاثر في البحر الأسماكُ

ويسافرُ قمرٌ في دورتي الدمويّة[2]

ب) تتشكلُ جُزُرٌ في عينيك خرافيّة[3]

ج) يا آخرَ وَطَنٍ أولد فيه[4]

الشاهد في هذه النماذج هو توالي خمس حركات في (يسافر قمر - تتشكل

---

(1) يوميات مريض ممنوع من الكتابة، الأعمال الكاملة، 275/2.

(2) حين أحبك، نفسه، 187/2.

(3) نفسه، 188/2.

(4) أحبك أحبك وهذا توقيعي، 178/4.

لغة - آخر وطن). وهو أمر رأى فيه العروضيون خروجا من الوزن إلى النثر، حيث قال الجوهري في ذكر علل العروض: "الثالثة: ترك الوزن، كالجمع بين خمسة متحركات وتحريك ساكن الأوتاد والأسباب ونحوها (...) وهذا لا يسوغ للمحدث ولا للقديم لأن فيه تركا للوزن وإخراجا للنظم إلى النثر"[1]. كما أضاف في موضع آخر: "ولا يتوالى في الشعر خمس حركات"[2]. وإذا تأملنا النماذج السابقة نجدها جميعا من الخبب الذي حركت سواكن أسبابه فجاءت في البيت الثاني من النموذج الأول على الشكل التالي:

- - - 0 - - - - - 0 - 0- 0 - - - 0 - - - 0 - 0

وفي النموذج الثاني:

- - - 0 - - - - - 0 - 0 - 0 - 0 - - - 0 - 0- 0

وفي النموذج الثالث:

- 0 - 0 - - - - - 0 - 0 - - - 0 - 0

لكن الذي يقع خلال الإنشاد هو تحويل الحركة إلى سكون خفيف على كل من الميم في "قمر" والزاي في "جزر" والطاء في "وطن"، لتتحول الحركات الأربعة المتوالية في كل نموذج إلى فاصلة صغرى تشكل تفعيلة الخبب (فعلن)؛ مما يقلل من أهمية الانزياح في هذا الجانب. وهو أمر يضاف إلى قلة نماذجه التي لا تتجاوز أبياتا معدودة في الديوان[3]، ولا تفرض حضورها كما تفرض الفاصلة الكبرى

---

(1) عروض الورقة، ص 10.

(2) نفسه، ص 11.

(3) وليس صحيحا ما زعمه أحمد بسام ساعي من كون هذا الزحاف يمثل ظاهرة في شعر نزار، إذ الواقع الشعري يكذب ذلك (انظر حركة الشعر الحديث في سورية، ص 58). ولمحمد علي الرباوي إشارة مفيدة في الفاصلة الخماسية تسوغ دخولها في سياق الخبب، ذلك أنها إذا كانت ناتجة عن توالي (فاعلُ فعِلن) لا تؤثر في كم البيت الخببي، فإذا تصورنا بيتين متوالين من الخبب أحدهما على وزن (فاعلُ فعِلن) والآخر على وزن (فعْلن فعْلن)، فإن زمنيهما يكونان متساويين، حيث يتكون الأول من مقطعين طويلين وأربعة مقاطع قصيرة (- u u u u - -=8) ويتكون الثاني من أربعة مقاطع طويلة (- - - -=8). وهذا راجع عند الباحث إلى كون الخبب وزنا كميا. (انظر العروض، ص 503 - 504) وهذه الملاحظة على =

حضورها عند أدونيس مثلا.

* * * * * *

ما يمكن قوله عن الانزياحات العروضية عند نزار، إذن، هو أنها لم تكن ذات تأثير يذكر على إيقاع القصيدة عنده، وذلك لسببين:

- أولهما هو قلتها في الديوان، بحيث لا ترقى من حيث الكم إلى مستوى الظاهرة التي تطبع الإيقاع عنده.

- وثانيهما قلة تأثيرها حتى في المواضع التي ظهرت فيها بسبب خضوعها لعناصر أخرى تحد من فعلها كالإنشاد، مما يجعل الأوزان عند هذا الشاعر في عمومها متميزة وواضحة الملامح. وهذا على عكس أدونيس، مثلا، الذي تشهد عنده هذه الانزياحات حضورا متميزا، وخاصة منها: الزحاف والمزج بين البحور.

وهكذا فإن هذه الانزياحات قد جاءت في عمومها محافظة على مفهوم الإيقاع المبني على الغنائية عند نزار. وهو المفهوم الذي لمسناه بوضوح في دراستنا للأوزان، على الرغم من التجديد الذي حققه هذا الإيقاع عنده منذ الانتقال إلى قصيدة التفعيلة. وإذا أضفنا إلى المحافظة على مفهوم الإيقاع عنصرا آخر جسدته الأوزان، هو التدرج في التجديد، يتضح لنا وفاء هذا الشاعر لرؤيته التي تسعى إلى إقامة التواصل مع المتلقي من خلال الحفاظ على المفهوم المشترك للإيقاع (المرتبط بالغناء)، وكذا من خلال البعد عن أسلوب الانقلاب الذي دعا إليه بعض الحداثيين في التجديد ضمن ما سموه بتحطيم أفق انتظار المتلقي وقلب مفاهيمه عن الإيقاع، بما يتضمنه ذلك من تجاوز للجانب الغنائي وانتقال من الإنشاد إلى القراءة البصرية[1].

= أهميتها لا تنطبق على أبيات نزار المستشهد بها، إذ هي ليست ناتجة عن توالي (فاعلُ فعِلن)، ومن ثم يكون الإنشاد هو الأساس الذي يعتمد عليه الشاعر في تطويع هذه الفاصلة لوزن الخبب.

(1) انظر الشعر المعاصر لمحمد بنيس، ص: 111 - 112 و159.

الفصل الثالث: أشكال التوازن الصوتي

تمهيد:

عرضنا في مطلع الفصل الأول من هذا الكتاب إلى علاقة الوزن بالإيقاع؛ فرأينا أن العلاقة التي تربط بينهما، حتى عند نزار، هي علاقة الجزء بالكل؛ إذ لا يمثل الوزن إلا مكونا واحدا من مكونات الإيقاع؛ لكنه مكون أساس بلغت أهميته حدا جعل القدماء يدخلونه في حد الشعر فقالوا بأنه كلام موزون مقفى.

وقد انتهى بنا الأمر أثناء نظرنا في شعر نزار إلى تأكيد الموقف النظري لهذا الشاعر في مراعاة الأوزان لوظيفة الشعر التواصلية، وذلك من خلال الانتقال التدريجي إلى تجديد الشكل، من جهة، ومحافظة الأوزان على غنائية الإيقاع من جهة ثانية.

غير أن استكمال النظرة إلى إيقاع القصيدة عند نزار تقتضي منا النظر إلى بقية مكونات الإيقاع، التي ارتأينا إجمالها في هذا الفصل تحت عنوان: أشكال التوازن الصوتي.

والواقع أن قضية التوازن في الشعر قد حظيت باهتمام كبير لدى النقاد منذ القديم، حيث يعد ابن سنان الخفاجي من أبرز من تناولها ووقف على أهميتها الإيقاعية من خلال حديثه عن "المناسبة بين اللفظين" التي أدخل تحتها مختلف المكونات الصوتية كالسجع والقوافي والترصيع والتوازن في المقدار، وغير الصوتية[1]. كما وقف ابن الأثير على جانب من هذا التوازن هو تساوي شطري

(1) البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، د. محمد العمري، ص461، والموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، د. محمد العمري، ص 16 - 17.

البيت في وزن الألفاظ وسماه الموازنة، وقال في تعريفها: "هي أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساوي الألفاظ وزنا"[1]. ولم يفت ابن الأثير أن يبين قيمتها التأثيرية لما تتضمنه من اعتدال حيث "إذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت في النفس موقع الاستحسان"[2].

وفي العصر الحديث جعل رومان جاكبسون R. Jakobson، استنادا إلى هوبكنس، الموازنة صفة مميزة للشعر، فقال في ذلك: "قبل مائة سنة من كتابة مقالاتي، أي في سنة 1865، كتب واحد من ألمع شعراء القرن الماضي، وهو بدون شك واحد من المنظرين الأكثر جاذبية في الفن الشعري، جيرار مانلي هوبكنس (1844 - 1889) وهو ما يزال طالبا يافعا: "إن الجانب الزخرفي في الشعر، بل وقد لا نخطئ حين نقول بأن كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي. إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر" (...) إن لهوبكنس كامل الحق في ظنه أن "أي شخص سيفاجأ بمعرفة أن توازي التعبير" يلعب دورا هاما، إلا أنه ما يزال مجهولا في شعرنا"[3].

وقد جعل جاكبسون هذا التوازي المميز للشعر ناظما لكل عناصر الإبداع الفني فيه وعاملا كامنا وراء ما يتميز به من انسجام واعتدال، حيث يقول: "هناك نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة: في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة، وفي الأخير في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية. وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن

---

(1) مثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لابن الأثير، 272/1.

(2) نفسه، 272/1.

(3) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ص 105 - 106.

نفسه"[1].

إن حديث جاكبسون عن التوازي في الشعر يمدنا بملاحظتين:

- أولاهما أن التوازي عنصر مهيمن على كل عناصر الإبداع في القصيدة. ومن ثم فإن توازي الإيقاع ليس إلا جزءا من هذا التوازي. وهذه ملاحظة سبق لابن سنان الخفاجي أن نبه عليها فيما سماه تناسب الألفاظ من حيث الصيغة ومن حيث المعنى، حيث يشمل هذا الأخير مثلا التضاد والتقارب "فأما إذا خرجت الألفاظ عن هذين القسمين فليست بمتناسبة"[2]. ويشمل الأول مختلف المكونات الصوتية في الشعر.

- أما ثانية الملاحظتين فهي أن التوازي يشمل الوزن أيضا. وهذا ما نبه عليه نقاد كثيرون منهم ابن سنان فيما سماه التناسب في المقدار "وهذا في الشعر محفوظ بالوزن"[3]، ومنهم عبد الله الطيب أثناء حديثه عن سبب تقديم القدماء لبحري الطويل والبسيط، حيث أرجع ذلك إلى ما "اجتمع فيهما من رصانة الموازنة بكامل أداتها"[4]. كما نبه على هذا الأمر أيضا محمد العمري في وصفه لجوهر الانتظام الذي يقوم عليه العروض العربي: "إن الشيء الجوهري في العروض العربي، على الأقل، ليس هو عدد الوحدات التي يتكون منها الوزن، بل هو المواقع التي تحتلها هذه الوحدات في أنساق متوازية في الشطرين"[5].

وعلى هذا الأساس، فإن فصلنا بين التوازن والوزن هنا ليس إلا فصلا إجرائيا شجعنا عليه ما قام به باحث متخصص في مجال التوازن الصوتي هو محمد العمري، حيث لا يمكن إنكار دخول الوزن في حيز التوازن العام الذي ينتظم إيقاع القصيدة. يقول العمري في هذا المجال: "قد يبدو الفصل بين الوزن والموازنة تعسفيا في كثير من الأحيان، ولكن لا مفر منه لتدقيق البحث ومده لينال

---

(1) نفسه، ص 106.

(2) سر الفصاحة، ص 199.

(3) نفسه، ص 192.

(4) المرشد، ص 762.

(5) تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الدكتور محمد العمري، ص 170.

الخصوصيات النوعية المتعلقة بالميكانيزمات الخاصة"[1].

وحتى لا يبتعد بنا الحديث عن المنحى الذي نريد لهذا الفصل أن يصب فيه، فإننا نشير إلى أن ربط النقاد قديما وحديثا للتوازن والموازنة بالمناسبة والاعتدال لا ينفصل في جوهره عن البعد السمعي الغنائي لإيقاع الشعر العربي. يتضح هذا من حديث عبد الله الطيب السابق عن الموازنة في بحري الطويل والبسيط ودورها في غناهما "بالنغم"[2]، وهو الدور نفسه الذي أشار إليه محمد العمري وأسنده إلى الموازنة الإيقاعية عامة: "إن (...) وظيفة التنغيم (والغناء) ووظيفة الحفظ هما الوظيفتان الأساسيتان للتوازن والوزن في نظر القدماء"[3]، حيث يبدو هذا الدور متجسدا في الشعر العربي القديم الذي يتميز في عمومه "بخصائص توازنية سمعية"[4].

بهذا، إذن، نفترض في مقدمة هذا الفصل أن عناية نزار بالمحافظة على المفهوم الغنائي للإيقاع، التي تنطلق من عنايته بالتواصل مع المتلقي، لا بد أن تعضد تجسيدها في الأوزان بعناية مماثلة على مستوى التوازن في بقية العناصر الإيقاعية، انسجاما مع مفهوم "الرؤية" الذي يشترط الوضوح والتكامل بين مختلف عناصر الإبداع. وهذا ما سنسعى إلى التحقق منه من خلال النظر في ثلاث مستويات من التوازن داخل القصيدة هي:

- الموازنات الصوتية[5]
- والقافية، باعتبارها جزءا أساسا في البنية التوازنية داخل القصيدة[6].

---

(1) نفسه، ص 13.

(2) المرشد، ص 762.

(3) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، ص 294.

(4) نفسه، ص 296.

(5) حول موقع هذه الموازنات من الإيقاع انظر: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص462 وتحليل الخطاب الشعري لمحمد العمري، ص 11.

(6) مسألة الإيقاع في الشعر الحديث، مفاهيم وأسئلة، محمد العمري، مجلة فكر ونقد، ع 18، ص 56.

- والبيت باعتباره مظهرا جليا للتوازن[1]، من جهة، و"فضاء" تتجسد فيه الموازنات الصوتية من جهة ثانية[2].

المبحث الأول: الموازنات الصوتية

ينطلق البحث في الموازنات الصوتية عند نزار من التصور الموسع الذي يملكه هذا الشاعر عن مفهوم الإيقاع الذي يتجاوز الوزن، والذي أشرنا إليه في مطلع الفصل الأول من هذا الكتاب، مما جعله يدخل تجربة قصيدة النثر من بابها الواسع مستعينا بهذا التصور نفسه، حيث يقول في تقديمه لـ"مائة رسالة حب": "عندئذ تراجعت عن عملية الحرق والتقطت من بين أكداس الرسائل مئة[3] رسالة أو مقاطع من رسائل وجدت فيها إيقاعا شعريا"[4]. فهذا الإيقاع الذي يتجاوز الوزن يسعى الشاعر إلى التماسه في مختلف المكونات الصوتية للقصيدة كما يصرح هو نفسه إذ يقول: "الإيقاع هو نفسه بعد وحركة، والموسيقى إشارات ملتحمة بالزمان والمكان. فالحروف الصوتية برية شاسعة تتيح للشاعر أن يركض فوقها بحرية واسترسال. وتصميمها بشكل انسيابي يسمح لها بأن تتخطى الحواجز"[5].

فحديث نزار عن إيقاع الأصوات في الشعر يفتح أمامنا المجال واسعا لدراسة هذا الجانب عنده، مسلحين في ذلك بعنصر "القصد" المرتبط بالرؤية الإيقاعية عند هذا الشاعر.

أما تناولنا لهذا الموضوع، فلن يخرج في عمومه عن المقومات الصوتية التي تناولتها البلاغة العربية في باب البديع، والتي يرى فيها محمد العمري تجسيدا واضحا لمفهوم الموازنة إذ يقول: "إن المقومات الصوتية في البلاغة العربية تعود، مهما تنوعت، إلى أصل واحد وهو: الموازنة بين طرفين يتناظران كليا أو جزئيا في

(1) سر الفصاحة، ص 192.
(2) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، ص 178.
(3) كذا، والصواب: مائة.
(4) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 384/2.
(5) نفسه، 492/7.

عناصر تكوينهما الصوتي"[1]، حيث يدخل في هذا الإطار كل الأبواب التي تناولت الجانب الصوتي في البلاغة العربية. والواقع أن لهذا الباحث جهودا في هذا المجال لا يمكن تجاهلها، بل يمكن اعتبارها أساسا لمنهج نقدي يغطي مساحة ما تزال غائبة من دراساتنا الإيقاعية الحديثة، بداية بأطروحته للدكتوراه حول "البنية الصوتية في الشعر"، ووصولا إلى كتابيه: "الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية" و"اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي"، إضافة إلى الإشارات المفيدة التي ضمها كتابه الأخير "البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها" وغيره من البحوث المستقلة.

ففي واحد من أهم هذه البحوث، وهو "تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر" الذي نال به الباحث درجة الدكتوراه، يقترح إخضاع الموازنات الصوتية عامة لثلاثة مفاهيم في الدراسة هي: التراكم الصوتي والفضاء التوازني والتفاعل الصوتي الدلالي، حيث إن التراكم "يتضمن النوع المتراكم، والفضاء يتضمن الحديث عن المواقع والأنساق"[2]، والتفاعل يتناول التوتر بين الصوت والدلالة[3].

ونحن في هذا الفصل سنستعير من الباحث مفهومي التراكم والموقع في رصدنا للموازنات الصوتية عند نزار، دون التخلي عن مفهوم التفاعل الذي يبدو أن الباحث قد استفاد فيه من غيره من الباحثين كجان كوهن في حديثه عن التضمين خاصة، وهو ما ستتم الإشارة إليه في حينه.

1 - التراكم الصوتي

تحدث محمد مفتاح عن أهمية التراكم الصوتي، وجعله شرطا ضروريا لرمزية الصوت وقيمته التعبيرية فقال: "ومهما كانت المناقشات حول "الرمزية الصوتية" فإن الباحثين لم يضعوا بعد شروطا ضرورية وكافية لحصرها وضبطها

(1) الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، محمد العمري، ص 11.

(2) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، ص 51.

(3) نفسه، ص 227.

(...) على أن هناك شرطا ضروريا ولكنه غير كاف وهو تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو في المقطوعة أو في القصيدة"[1]. وقد استند العمري إلى هذا القول لبيان أهمية الكثافة والتراكم اللذين "يعتبران الشرط الأول لبروز الموازنات وفاعليتها"[2].

غير أنه يجب التنبيه إلى أن استعارتنا لمفهوم التراكم وما قد يوصلنا إلى رصده عند نزار من نتائج لا يعني بحال تبنينا للتقسيم الذي وضعه الباحث لاتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي، والتي ميز فيها بين اتجاه التكامل واتجاه التراكم واتجاه التفاعل، حيث يبدو الاتجاه الثاني مغلبا للعنصر الصوتي على العنصر الدلالي إذ "يمتد إلى حدود نفي العنصر الدلالي أو التقليل من شأنه إلى أقصى حد"[3]. فنحن نجد في هذا التقسيم إعادة للتقسيم الذي وضعه جان كوهن للقصيدة إلى نثرية وصوتية وصوتية - دلالية[4]، مع فارق طفيف بين القصيدة النثرية عند كوهن والاتجاه التكاملي عند العمري الذي قد يحظى فيه الجانب الصوتي بشيء من الاهتمام عند الشاعر[5].

والواقع أننا قدمنا هذا التحفظ حتى لا نعتبر تراكم الأصوات عند نزار نافيا بالضرورة للجانب الدلالي، فقد تكون هناك قصائد تحمل من الكثافة الصوتية بقدر ما تحمل من الكثافة المجازية أو الدلالية.

ونحن، إلى هذا، سنستفيد من التقسيم الذي نظم فيه الباحث مختلف أبواب البديع في جانبها التراكمي، حيث ميز بين ما يخضع لتكرير الأصوات، وسماه الترصيع، وما يخضع لتكرير الصوامت، وسماه التجنيس[6].

---

(1) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) د. محمد مفتاح، ص 36.

(2) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، ص 63.

(3) اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي، مساهمة تطبيقية في كتابة تاريخ للأشكال، الدكتور محمد العمري، ص 14 - 15.

(4) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص 11.

(5) اتجاهات التوازن الصوتي، محمد العمري، ص 14 - 15 - 16.

(6) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، ص 64.

1.1. تكرير الصوائت:

هو التكرير الذي يقوم على ترديد الحركات وأحرف المد باعتبارها صوائت طويلة[1]. وهذا التكرير، في بعده التوازني، هو الذي سماه كل من الحموي وابن أبي الأصبع بالمناسبة اللفظية التي عرفها هذا الأخير بأنها "توخي الإتيان بكلمات متزنات"، ومثل لها بقول أبي تمام:

مهـا الـوحش إلا أن هاتـا أوانـس   قـنا الخـط إلا أن تلـك ذوابـل[2]

حيث ناسب بين "مها" و"قنا" من جهة وبين "أوانس" و"ذوابل" من جهة ثانية[3]. وهذا النوع من التوازن ينقسم عند نزار إلى توازن صرفي وتوازن عروضي.

فمن **التوازن الصرفي** نأخذ هذا النموذج:

يتولاني حنين للرحيل

حيث خلف البحر بحر

ووراء الجزْر مد ووراء المد جزرٌ

ووراء الرمل جنات لكل المؤمنين[4]

حيث تتكرر الصوائت بين المد والبحر والجزر والرمل من جهة، وبين: مد وجزر من جهة ثانية على الشكل التالي:

ا ؛ ل ب ؛ ح   ر ؛

أ) ا ؛ ل ج ؛ ز   ر ؛

ا ؛ ل م ؛ د   د ؛

ا ؛ ل ر ؛ م   ل ؛

ب ؛ ح ر ؛ ن

---

(1) نفسه، ص84. وانظر أيضا الخصائص، صنعة أبي الفتح عثمان بن جني، 315/2، والصوتيات والفونولوجيا، مصطفى حركات، ص 86.

(2) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، 116/3.

(3) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، لابن أبي الأصبع المصري، ص 369.

(4) تجليات صوفية، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 183/2.

ب) م : د د : ن

ج : ز ر : ن

مما يعطينا صيغتين مهيمنتين هما "الفَعْل" و" فَعْلٌ" تتكرران في المقطع على الشكل التالي:

حيث خلف **الفَعْل فَعْل**

وورار **الفعل فعل**

ووراء **الفعل فعل**

ووراء **الفعل** جنات لكل المؤمنين.

وقد آثرنا استبدال الصيغ الصرفية بالأسماء حتى يبدو أثر التوازن الذي يحدثه تعادل الصوائت بينها؛ هذا التعادل المعضود في هذا المقطع بمقومات صوتية أخرى منها تكرير (الجزر - المد - البحر) وتكرير حرف الحاء في البيت الأول.

وتظهر أهمية التوازن الصرفي في قصيدة النثر إذ ينتفي الوزن ويقوم تكرير الصيغ بديلا عن ذلك كما في هذا المقطع:

انزعي رائحتك من مسامات جلدي

واتركيني أعيش

امنحيني الفرصة

لأتعرف على امرأة جديدة

تشطب اسمك من مفكرتي

وتقطع خصلات شعرك

الملتفة حول عنقي[1]

حيث تتكرر في هذا المقطع صيغتان هما "افعلي" التي تضاف إليها في البيتين الثاني والثالث ياء المتكلم فتتحول إلى "افعليني" (اتركيني - امنحيني) وصيغة المضارع "تفعل" (تشطب - تقطع). ويزيد من أهمية التوازن الصرفي في هذه النماذج توازنها الكمي بين "اتركيني" و"امنحيني" (/ 0// 0/ 0) و"تشطب" و"تقطع"

(1) مائة رسالة حب، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 482/2.

(/0//) الذي يعني توازنها عروضيا أيضا (فاعلاتن - فاعل).

وقد يصل التوازن الصرفي إلى درجة تتقابل فيها كل عناصر الشطرين أو البيتين كما نجد في هذه الأبيات المأخوذة من قصيدة "إلى رجل" التي غنتها نجاة الصغيرة:

لو تطلب البحر في عينيك أسكبهُ
أو تطلب الشمس في كفيك أرميها
أنا أحبك فوق الغيم أكتبها
وللعصافير والأشجار أحكيها
أنا أحبك فوق الماء أنقشها
وللعناقيد والأقداح أسقيها(1)

ففي البيت الأول نجد توازنا صرفيا تاما بين الشطرين على النحو التالي:

الوحدات المتوازنة	لو/ أو	تطلب/تطلب	البحر/الشمس	في/في	عينيك / كفيك	أسكبه/ أرميها
صيغتها	-	تفعل	الفعل	-	فعليك	أفعله(ا)

إذ تقابل الصيغ المتوازنة تقابلا يزيد من أهميته الإيقاعية تكرير بعض الأصوات كالكاف في: عينيك - أسكبه - كفيك، وبعض الكلمات (تطلب - في).
أما البيتان الثاني والثالث فالتوازن واقع بينهما معا بتقابل صدر أحدهما وعجزه مع مثيليهما في البيت الآخر على النحو التالي:

أنا	أحبك	فوق	الغيم	أكتبها	وللعصافير	والأشجار	أحكيها
أنا	أحبك	فوق	الماء	أنقشها	وللعناقيد	والأقداح	أسقيها

حيث التقابل الصرفي بين الوحدات تقابل تام يعضده، كما في البيت الأول،

(1) إلى رجل، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 719/1.

وفي سياق حديثنا عن الصوائت لا بد من التنبيه على التراكم الملفت لحروف المد في هذين البيتين متجلية في: أنا - أكتبها - للعصافير - الأشجار - أحكيها - أنا - الماء - أنقشها - للعناقيد - الأقداح - أسقيها.

ومما يستتبعه هذا النوع من التوازن أن كثيرا من الوحدات تأتي جامعة بين التقابل الصرفي والعروضي، وهو ما نلمسه عند نزار في البحور الصافية[1] خاصة، حيث تكون الكلمتان المتوازنتان صرفيا شاغلتين للتفعيلة التي تنظم عليها القصيدة، كما يتضح بشكل جلي في هذا المقطع:

شعري سرير من ذهبْ
فرشته لمن أُحبْ
غمّستُه في الشمسِ
أوجعتُ الشهبْ
بعثرته أُحسُّ
أن الله من شعري اقتربْ
جمّلْتُه شكّلْتُهُ
زهرا وتفتا قصب[2]

فالكلمات: (غمّستُه - جمّلتُه - شكّلتُه) متوازنة توازنا صرفيا، إذ جاءت كلها على صيغة "فعّلْتُه". وهي، إلى ذلك، تشغل كلها تفعيلة الرجز "مستفعلن". لكن التوازن في هذا النموذج لا يرقى من حيث التراكم والموقع إلى مستوى الترصيع الذي يقوم على المقابلة التامة بين الوحدات أو الأبيات كما سيأتي لاحقا.

وقد يلجأ الشاعر في هذا المستوى من التوازن إلى إضافة حرف أو أكثر قبل الكلمات المتوازنة صرفيا من أجل تحقيق التوازن العروضي كما نجد في هذا النموذج:

---

(1) قد يكون هذا سببا آخر كامنا وراء ميل الشاعر نحو البحور الصافية.
(2) شعري سرير من ذهب، الأعمال الكاملة، 390/1.

فراشتي
يا ليت باستطاعتي
أن لا أكون شاعرا
يا ليتني أقدر أن أكون شيئا آخرا
مرابيا أو سارقا
أو قاتلا أو تاجرا[1]

فالكلمات المتوازنة في هذه الأبيات هي: شاعرا - آخرا - سارقا - قاتلا - تاجرا. إلا أن الشاهد في هذا السياق في الكلمات الثلاثة الأخيرة التي أدى إضافة حرف العطف قبل كل منها (أو) إلى تحقيق توازن عروضي بينها، حيث أصبحت تشغل، بسبب ذلك، تفعيلةَ الرجز (مستفعلن) التي نظمت عليها القصيدة. هذا إضافة إلى توازن (فراشتي / مرابيا) عروضيا.

وإلى جانب كل هذا يمكن أن نقف عند نزار على ضرب آخر من تراكم الصوائت، هو الذي سماه محمد العمري بترصيع التقطيع، قاصدا به تعادل القرينتين في عدد المقاطع، بغض النظر عن ترتيبها أو كمِّها[2]. وتمثله في النموذج السابق الكلمات التالية:

الكلمات	تقطيعها
أكون	/0//
أقدر	//0/
أكون	/0//
آخرا	0//0/
سارقا	0//0/
شاعرا	0//0/
قاتلا	0//0/
تاجرا	0//0/

(1) ثمن قصائدي، نفسه 499/1.
(2) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، ص 111.

غير أن هذا الضرب ليس ذا أهمية كبرى إذا قورن بسابقيه، وإن كان دوره الإيقاعي مع ذلك لا يمكن أن ينكر.

1. 2. التجنيس:

هو عند العمري: التكرير القائم على تراكم الصوامت[1]. وهذا المصطلح في أصله مأخوذ، مثل الترصيع، من التراث البلاغي العربي. فقد قال ابن الأثير: "وإنما سمي هذا النوع من الكلام مجانسا لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد"[2]. إلا أننا نرى في توظيف العمري له فائدتين تتمثل إحداهما في ضم كل الأبواب التي تقوم على تكرير الصوامت تحت هذا المصطلح (الجناس - التكرير - الترديد - التعطف - التبديل...) وتتمثل الفائدة الثانية في توسيع هذا المصطلح نفسه ليستوعب كل تراكم للصوامت داخل البيت أو في القصيدة كلها.

وقد ميز العمري بين ثلاث مستويات لهذا التجنيس بحسب التقارب بين الصوامت المتراكمة، وهي:

1- مستوى المقاربة: وهو أدنى هذه المستويات، بحيث "يقوم على تشابه بين المجموعات الكبيرة التي تجمعها علاقة عامة، وتفرق بينها علاقات خاصة".

2- مستوى المضارعة: "ويقوم على تضارع عدة أصوات بينها (...) في المخرج أو الصفة أو هما معا".

3- مستوى المماثلة: وهو أعلى هذه المستويات، إذ يقوم على ترديد صامت بعينه[3].

أما نحن فسوف نقتصر على المستويين الأخيرين لدورهما الإيقاعي البارز. فالمضارعة أشار القدماء إلى جانب منها ضمن ما سماه ابن أبي الأصبع بتجنيس

---

(1) نفسه، ص 64.

(2) المثل السائر لابن الأثير، 241/1.

(3) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، ص 72.

التصريف[1] وسماه ابن حجة الحموي بتجنيس المضارعة أو المضارع، حيث قال: "والمضارع هو التشابه في المخرج كقوله تعالى، وهو إلى الغاية التي لا تدرك: ﴿ وَهُمْ يَنْهَوْنَ عَنْهُ وَيَنْئَوْنَ عَنْهُ ﴾[2]. إذ يبدو من السياق استحسانه لهذا النوع من التجنيس.

أما نزار فقد لاحظنا ميله عن هذا المستوى بتفضيل المماثلة عليه، كما سيأتي، لبروز دور التكرير فيها، فلم نعثر له من المضارعة إلا على نماذج معدودة سعى فيها إلى إبراز التقارب الصوتي قصد الرقي به إلى مستوى المماثلة، ومنها:

أ) أنت امرأة ليست تُنسى
أنت الفرح الآتي من أشياء الأنثى[3]

ب) وأشعِل ضوئي وأسدل حولي الستوز
وأنبش بين السطور وخلف السطور[4]

ج) يا سهرات الزجل الشعبيّ
يا لعلعة الرصاص في الأعراسِ
يا زغردة النساءِ
يا جرائد الحائطِ
يا فصائل النمل التي
تهرِّب السلاح للمقاومة[5]

د) أحاول - سيدتي - أن أحبكِ
خارج كل الطقوسِ
وخارج كل النصوصِ
وخارج كل الشرائع والأنظمة[6]

---

(1) تحرير التحبير، لابن أبي الأصبع، ص 107.
(2) سورة الأنعام، آية 26، وانظر: خزانة الأدب وغاية الأرب، تأليف ابن حجة الحموي، 72/1.
(3) تنويعات نزارية على مقام العشق، ص 77.
(4) شؤون صغيرة، الأعمال الكاملة، 382/1.
(5) السمفونية الجنوبية الخامسة، الأعمال الكاملة، 63/6.
(6) خمسون عاما في مديح النساء، نزار قباني، ص211.

الشاهد في النموذج (أ) بين السين والثاء في (تنسى/ الأنثى)، اللتين تشتركان في الهمس والاحتكاكية والترقيق وتختلفان في المخرج.

وفي النموذج (ب) بين التاء والطاء في (الستور/ السطور) اللتين تشتركان في المخرج والانفجارية والهمس وتختلفان في صفة واحدة هي التفخيم في الطاء والترقيق في التاء.

أما النموذجان (ج) و(د) فالمضارعة واقعة فيهما بين السين والصاد في (الرصاص/الأعراس)، وفي (الطقوس/النصوص). وهما صوتان يتحدان أيضا في المخرج والاحتكاكية والهمس ويختلفان في التفخيم والترقيق.

فالملاحظ أنه، باستثناء النموذج الأول، تتحد الأصوات المتضارعة كلها في المخرج وتختلف في صفة واحدة، إذا تحقق فيها التشابه ارتقت إلى درجة المماثلة، هي التفخيم والترقيق. فالتاء والسين إذا فخمتا صارتا طاء وصادا[1]. وعكس هذا يحدث لهذين الصوتين الأخيرين في حال ترقيقها. وهو ما قد يقوم به المنشد أثناء قراءته لهذه النماذج. ويتجلى هذا الأمر في هذا السياق بشكل واضح في النموذج الأخير الذي تفرض فيه مجاورة السين لصوت القاف، الذي جاء في هذا السياق مفخما، تحقيق هذا الصوت مفخما أيضا ليصبح بذلك مقابلا للصاد في (النصوص).

ومن جهة أخرى، فإننا إذا عدنا إلى تأمل هذه النماذج نجد الصوامت المتضارعة كلها واقعة موقع القافية، باستثناء النموذج (ج) الذي أدت فيه المضارعة دور القافية الداخلية. ومجيئها في هذا الموقع يترجم ميل الشاعر إلى إبراز دورها الإيقاعي، خاصة في النموذجين (أ) و(د) اللذين يتم الوقف فيهما على الصوتين المتضارعين، هذا دون أن يفوتنا الإشارة إلى وقوع هذه الأصوات في كلمات متوازنة كميا أو صرفيا في: تنسى/أنثى - الرصاص/الأعراس - الستور/السطور -

---

(1) الصوتيات والفنولوجيا، مصطفى حركات، ص107: "تفخيم السين يؤدي إلى حرف آخر هو الصاد وتفخيم التاء يؤدي إلى الطاء" وانظر في كل ما سبق المرجع نفسه، الصفحات: 111 و112 و115.

الطقوس/النصوص. والواقع أن ما قام به الشاعر هاهنا من توخي أعلى صور المضارعة بين الصوتين وجعلهما في موقع القافية يدل على ميله إلى تحقيق درجة عليا من التوازن الإيقاعي بينهما. وهو ما يحققه بشكل واضح في مستوى **المماثلة**.

فهذا المستوى من التراكم يقوم، كما تمت الإشارة، على تكرير أصوات متماثلة في البيت أو في القصيدة. وهو أمر يبدو أن من القدماء من استقبحه توخيا لخفة النطق. فهذا ابن الأثير يقول: "واعلم أن العرب الذين هم الأصل في هذه اللغة قد عدلوا عن تكرير الحروف في كثير من كلامهم، وذاك أنه إذا تكرر الحرف عندهم أدغموه استحسانا فقالوا في "جعل لك": **جعلك** (...) وأشباه ذلك كثير في كلامهم، حتى إنهم لشدة كراهتهم الحروف أبدلوا أحد الحرفين المكررين حرفا آخر غيره، فقالوا: أمليت الكتاب"، والأصل فيه: أمللت، فأبدلوا اللام ياء طلبا للخفة وفرارا من الثقل. وإذا كان قد فعلوا ذلك في اللفظة الواحدة، فما ظنك بالألفاظ الكثيرة التي يتبع بعضها بعضا؟"[1].

وقد آثرنا نقل كلام ابن الأثير بشواهده لننبه إلى أن هذه الأخيرة تنصب على الأحرف المتجاورة، مما قد يكون مؤشرا على أن الاستقباح واقع في تكرير الأصوات إذا كانت متجاورة، وهو ما يدل عليه تسمية الكاتب لهذا النوع من التكرير بالمعاظلة اللفظية التي عرفها بقوله: "وحقيقتها من قولهم: تعاظلت الجرادتان، إذا ركبت إحداهما الأخرى، فسمي الكلام المتراكب في ألفاظه أو في معانيه المعاظلة مأخوذا من ذلك"[2]. وهذا الأمر نفسه هو الذي يعزو إليه بعض الباحثين تجنب القرآن الكريم تجاور حرفين متشابهين كما في قوله تعالى: ﴿ وَٱنظُرْ إِلَىٰٓ إِلَٰهِكَ ٱلَّذِى ظَلْتَ عَلَيْهِ عَاكِفًا ﴾[3]، والتقدير: ظللت[4]. كما أن حديث ابن سنان عن هذا التكرير لا يتضمن عيبا له كله، إذ ذكر قول أبي تمام:

---

(1) المثل السائر، 291/1.

(2) نفسه، 291/1.

(3) طه / 97.

(4) التناسب البياني في القرآن، دراسة في النظم المعنوي والصوتي، أحمد أبو زيد، ص302.

كـريم متـى أمدحـه أمدحـه والـورى معـي ومتـى مـا لُمتُه لمته وحـدي[1]

فعاب فيه تكرير حروف الحلق ولم يعب تكرير الميم[2].

أما نزار فقد أشرنا إلى أنه وجد في هذا النوع من التكرير سبيلا إلى تحقيق التوازن الإيقاعي في شعره. فهو يميل في كثير من الأحيان إلى تكرير صامت أو مجموعة من الصوامت بشكل ملفت داخل البيت الواحد كما يبدو في هذا النموذج:

فالشفاه المطيبات رماد

وخيام الهوى رماها الهواء[3]

فقد تم تكرير صامتين هما الميم والهاء بشكل ملفت كما هو مبين، إضافة إلى تكرير الصائتين: الواو والألف الذي قام بدور المد في: الشفاه - المطيبات - رماد - خيام - الهوى - رماها - الهواء، مما يزيد من التوازن الصوتي لهذا البيت.

كما لا يجب أن تغفل توازن (رماد/رماها) وزنا (فعولن) وتجنيسا، وتوازن (الهوى/الهواء) تجنيسا لتكرير أغلب الأصوات بينهما.

والواقع أن هذه الصورة المتجلية في إبراز أكثر من صامت في البيت الواحد شائعة عند الشاعر، وتقوم بدور مركزي عنده في إيقاع البيت، كما نلحظ في نماذج كثيرة عنده منها:

ترتاح حروف العطف وتحبل تاءات التأنيثِ وينبتُ

قمح ما بين الصفحات[4]

حيث يبدو بوضوح تردد صوتي التاء والحاء في الكلمات التالية: ترتاح - حروف - تحبل - تاءات - التأنيث - ينبت قمح - الصفحات.

وقد يتجاوز تكرير الصامت عند الشاعر البيتَ الواحد، لإحداث التوازن بين مجموعة من الأبيات كما في هذا النموذج:

---

(1) ديوان أبي تمام، 116/2.

(2) سر الفصاحة، ص 102. وهو ما يدل على أن النقد القديم لم يقف موقفا موحدا من هذا التكرير.

(3) إفادة في محكمة الشعر، الأعمال الكاملة، 394/3.

(4) حين أحبك، الأعمال الكاملة، 189/2.

وحكاية حب لا تحكى

في الحب يموت الإيضاحُ

الحجرة فوضى فحليٌ

تُرمى وحرير ينزاحُ[1]

إذ تم تكرير صوت الحاء في تسع كلمات من هذين البيتين. وزاد من إبرازه ومن التنبيه عليه في جميعها وقوعُه موقع القافية في (الإيضاح - ينزاح).

غير أن هذا التكرير كثيرا ما يتجاوز البيتين إلى ما فوقهما ساعيا إلى إحداث التوازن بين أبيات متعددة كما في هذا المقطع:

قلنا ونافقنا ودخّنا

لم يُجْدنا كل الذي قلنا

الساعة الكبرى تطاردنا

دقاتها كم نحن ثرثرنا

حسناء إن شفاهنا حطبٌ

فلنعترف أنّا تغيزنا

ما قيمة التاريخ ننبشهُ

ولقد دفنا الأمس وارتحنا[2]

فصوت النون تم تكريره في هذه الأبيات الأربعة أربعا وعشرين مرة، بمعدل ست مرات في كل بيت، وقد ساعد على كثرة التكرير هاته إسنادُ الأفعال إلى ضمير الجمع المتكلم (قلنا - نافقنا - دخنا...). وهنا لا بد من التنبيه على الدور التعويضي الذي يقوم به تراكم هذا الصوت، إذ تقل الموازنات الصوتية الأخرى في عموم المقطع وداخل كل بيت خاصة، باستثناء الحضور الملفت لحروف المد الذي يعود أيضا إلى إسناد الأفعال إلى ضمير الجمع المتكلم.

ومن أجل توكيد دور هذا النوع من التوازن عند نزار، نشير إلى أن صوت

---

(1) القصيدة الشريرة، نفسه، 351/1.

(2) عند واحدة، 377/1.

النون نفسه قد تم تكريره ثلاثا وأربعين مرة في مقطع يقل عدد كلماته عن الستين[1].

أما على مستوى تراكم الصوامت بين الكلمتين، فإن الأمر قد يصل عند الشاعر إلى درجة التوحيد بين معظمها فلا يبقى هناك في الغالب إلا صوت واحد يميز إحداهما عن الأخرى، حيث يمكن أن ندخل فيه بعض أقسام الجناس غير التام التي صنفها القدماء وسماها ابن الأثير بالأقسام المشبهة بالتجنيس[2]، منها جناس الاشتقاق وبعض أوجه جناس التصحيف والجناس المذيل والجناس المطرّف عند ابن حجة الحموي[3]. وقد مر بنا عند نزار بيت يظهر فيه هذا الجناس غير التام هو قوله:

فالشفاه المطيَّات رمادٌ

وخيام الهوى رماها الهواءُ[4]

إذ يبدو التقابل بين مجموعتين هما: (رماد/رماها)؛ (الهوى/الهواء)، والقرينتان في كل مجموعة لا يميزهما إلا إبدال الدال بالهاء الموصولة بالألف في المجموعة الأولى، وزيادة الهمزة في المجموعة الثانية. ومثل هذا عند الشاعر كثير نمثل له أيضا بهذين النموذجين:

أ) وأقبلت مسحوبةً

يخضر تحتها الحجرْ

ملتفة بِشالها

لا يرتوي منها المطرْ

أصبى من الضوء

---

(1) المقطع الخامس والثلاثون من يوميات امرأة لا مبالية، الأعمال الكاملة، 639/1.

(2) المثل السائر، 241/1.

(3) انظر خزانة الأدب لابن حجة الحموي، الصفحات: 63/1 - 71 - 84 - 87 (وإن كان الحموي يخرج الاشتقاق من الجناس) وانظر كذلك حول جناس التصحيف والجناس المذيل: تحرير التحبير، ص 105 - 107، حيث سمى الأخير هناك تجنيس الترجيع.

(4) إفادة في محكمة الشعر، الأعمال الكاملة، 394/3.

وأصفى من دميعات المطر[1]

ب) إذا التَمَحَ النهد ثار وحارَ

وهز الجناحْ[2]

الشاهد في النموذج (أ) هو البيت الأخير الذي تتجانس فيه "أصبى" مع "أصفى"، إذ لا يميز بينهما إلا صوت واحد. أما في النموذج (ب) فالتجانس واقع بين "ثار" و"حار" بالاشتراك في الألف والراء والاختلاف في الحاء والثاء. ومما يزيد نسبة التوازن في المجموعتين معا اشتراك القرينتين في كل منهما في الصيغة الصرفية (أفعل - فَعَلَ) وعدد المقاطع (/0/0 - /0/).

ونأتي الآن إلى أكمل صورة يبلغها تجنيس المماثلة، وهي المتمثلة في تكرير الكلمة بكل أصواتها، حيث يجمع بين ما يعرف في التراث البلاغي بالجناس التام الذي "هو ما تماثل ركناه واتفقا لفظا واختلفا معنى"[3] والتكرير الذي "هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا"[4]، إضافة إلى بعض أوجه الجناس غير التام، كالجناس المعكوس عند ابن الأثير[5] والسلب والإيجاب عند الحموي[6]، لأن ما يهمنا منه هنا هو جانبه الصوتي ودوره في تحقيق التوازن الإيقاعي داخل القصيدة؛ مع أن الجناس يمكن تناوله أيضا من زاوية التوتر بين الصوت والمعنى كما فعل القدماء عامة حين فصلوه عن التكرير، وكما فعل محمد العمري أيضا في تصنيفه لعناصر الموازنات الصوتية[7].

وهكذا، فمثلما آثر نزار تمام التماثل بين الأصوات، كما رأينا، فقد آثر أيضا تمام التماثل بين الكلمات. وجسده في كثرة التكرير في شعره، إذ لا تكاد تخلو منه

(1) دوّرْنا القمر، نفسه، 114/1.

(2) إلى وشاح أحمر، نفسه، 155/1.

(3) خزانة الأدب للحموي، 74/1.

(4) المثل السائر، 146/2. وانظر كذلك تحرير التحبير، ص 375، وخزانة الأدب، 361/1.

(5) المثل السائر، 255/1.

(6) خزانة الأدب، 268/2.

(7) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، انظر الفصل الخاص بتفاعل الصوت والدلالة.

قصيدة في الديوان. ومن نماذجه:

يراودني وينكر مُدَّعاهُ

فأرجع والجروح لها جروحُ

وأسترضي العقيق لعل فجرا

يشق فتستريح وأستريحُ[1]

فإضافة إلى تكرير كلمة "جروح" في البيت الأول، نجد في البيت الثاني تجنيسا قريبا من التكرير بين "تستريح" و"أستريح"، إذ لا فرق بينهما إلا بتغيير المسند إليه. كما أنه يجب التنبيه إلى التجنيس الحاصل في هذين البيتين بتكرير الراء في الكلمات التالية: يراودني - ينكر - أرجع - الجروح - جروح - أسترضي - فجرا - تستريح - أستريح.

ويبدو دور هذا النوع من التكرير داخل البيت في قصيدة النثر خاصة، عندما يجد الشاعر في المماثلة الصوتية سبيلا إلى التعويض عن غياب الوزن كما في هذا المقطع:

أيتها الخارجة من خرائط العطش والغبار

تخلصي من عاداتك البريئة

فالعواطف البرية تعبر عن نفسها

بإيقاع واحد ووتيرة واحدة

أما الحب في البحر ... فمختلف مختلف مختلف[2]

حيث قام الشاعر بتكرير كلمة واحدة ثلاث مرات في نهاية هذا المقطع[3]، مما يمنح هذا البيت إيقاعا مستمدا من تكرير الصوامت من جهة، ومن تكرير

---

(1) الموعد المزور، الأعمال الكاملة، 208/1.

(2) في الحب البحري، الأعمال الكاملة، 621/2.

(3) لا تنكر ما لهذا النوع من التكرير من حمولة معنوية يستمدها من السياق. لكن الذي منعنا من السير في اتجاه هذا التحليل هو التزامنا بالمنحى العام لهذا الكتاب الذي يسعى إلى استكشاف ملامح الإيقاع عند نزار دون التعرض إلى مسألة علاقته بالمعنى. هذه العلاقة التي تبقى على كل حال أمرا خلافيا بين الباحثين، آثرنا تجنب الخوض فيه في هذا الكتاب.

الصيغة من جهة ثانية بسبب تردد كلمة واحدة بعينها. وهو الأمر الذي نجده أيضا في البيتين الثاني والثالث اللذين سعى الشاعر إلى تحقيق التوازن بينهما بتكرير كلمة (البرية).

كما لا يجب أن نغفل هنا دور التجنيس الذي يكاد يصل إلى تمامه في البيت ما قبل الأخير بين (واحد/واحدة)، وكذا التجنيس المتحقق في البيت الأول بين (الخارجة/خرائط) وفي البيت الأخير بين (الحب/البحر).

غير أن تكرير الكلمة قد يتجاوز البيت أو المقطع الواحد ممتدا إلى القصيدة كلها، حينما يسعى الشاعر إلى إبراز الجانب الصوتي بتوزيع كلمة واحدة على معظم أبيات القصيدة، كما نجد في "قصيدة بلقيس" و"في وصف قطة سيامية"، حيث يتكرر في الأولى اسم بلقيس، وفي الثانية اسم فاطمة على طول القصيدة. ويبرز دورها الإيقاعي في هذه الأخيرة خاصة وفي معظم قصائد النثر الأخرى التي تتنوع فيها البنيات المترددة بين الأسماء والحروف (حروف العطف وحروف الجر وحروف النداء) والأفعال.

ولأن المقام لا يتسع لإيراد القصيدة كاملة، فإننا نكتفي هنا بالتمثيل لهذه الظاهرة بهذه المقاطع من القصيدة المشار إليها آنفا:

من لم يعرف فاطمة
لم يعرف ما هي أعظم أعمال الله
ولم يعرف ما هو الشعر

• • •

تحطم فاطمه
جميع قوارير الطب العربي
وجميع معتقلات الحب العربي
وتخرجني من ثبات النص العربي
وتفتح لي باب الاجتهاد

• • •

فاطمه

هي أهم امرأة بين نساء العالم

وأنا أهم رجل أحبها

وحمل السلاح معها[1]

فإضافة إلى تكرير لفظ فاطمة الذي يهيمن على كل مقاطع القصيدة، كما أشرنا، محدثا بينها نوعا من التجانس الناتج عن تكرير أصوات بعينها، نجد كل مقطع مستأثرا بتكرير كلمات بعينها في معظم أبياته، إذ تكررت في المقطع الأول كلمات (لم - يعرف - ما) وتكررت في المقطع الثاني كلمتا (جميع - العربي) مرتين للأولى وثلاثا للثانية، كما تكررت في المقطع الأخير كلمة (أهم) مرتين.

والواقع أنا آثرنا الوقوف عند هذا النموذج لسببين: أولهما هو ما أشرنا إليه من تجسيده لتكرير الكلمة في كل جسد القصيدة وبروز التكرير فيه داخل كل مقطع، وثانيهما هو أننا أردنا النفوذ منه إلى ظاهرة ناتجة عن هذا النوع من التكرير عند نزار، هو ما يمكن تسميته بتكرير التركيب الذي يتحقق عادة عند تكرير أكثر من كلمة. وهي ظاهرة تميز شعره عامة، غير أن ظهورها في قصيدة النثر أوضح، لما تحققه من توازن بين الأبيات يهدف إلى تعويض إيقاع الوزن. ويبدو هذا جليا في المقطعين الأول والثاني اللذين يمكن تمثيلهما كما يلي:

أ) من لم يعرف فاطمة

	لم	يعرف	ما	هي	أعظم أعمال الله
و	لم	يعرف	ما	هو	الشعر

ب) تحطم فاطمه

	جميع	قوارير	الطب	العربي
و	جميع	معتقلات	الحب	العربي

حيث يعود هذا التوازن التركيبي هنا إلى تكرير أكثر من كلمة واحدة. إلا أن

(1) في وصف قطة سيامية، الأعمال الكاملة، 232/4.

ذلك ليس شرطا واجبا كما سيتضح لنا عند عودتنا إلى هذا الجانب ضمن الموازنة بين المواقع التركيبية.

وهذا التماثل بين الكلمات كثيرا ما ينمو عند الشاعر حتى يتحول إلى مماثلة تامة بين الأبيات. والواقع أن هذه الظاهرة التي لاحظ محمد بنيس شيوعها عند محمود درويش[1] تبدو أشد وضوحا عند نزار الذي يكثر من تكرير الأبيات، كما يتضح من هذا النموذج المأخوذ من قصيدة بلقيس:

بلقيسُ
يا فرسي الجميلة إنني
من كل تاريخي خجولْ
هذي بلاد يقتلون بها الخيولْ
هذي بلاد يقتلون بها الخيولْ[2]

وقد يصل هذا التكرير حدا من التراكم يصبح فيه مهيمنا على بعض المقاطع هيمنة مطلقة كما في هذا النموذج:

أمارس التشخيص خلف حضرة الإمامْ
يقول: (اللهم امحق دولة اليهودْ)
أقول: (اللهم امحق دولة اليهود)
يقول: (اللهم شتت شملهم)
أقول: (اللهم شتت شملهم)
يقول: (اللهم اقطع نسلهم)
أقول: (اللهم اقطع نسلهم)
يقول: (أغرق حرثهم وزرعهم)
أقول: (أغرق حرثهم وزرعهم)[3]

---

(1) الشعر المعاصر، محمد بنيس، ص 152.
(2) قصيدة بلقيس، الأعمال الكاملة، 64/4.
(3) الاستجواب، نفسه، 131/3.

إذ يتحقق التوازن بين كل بيتين متتابعين، باستثناء البيت الأول الذي جاء مهيئا للتكرير، ولا يقع الاختلاف إلا في صوتي الهمزة والياء بسبب تغيير الإسناد (يقول/أقول).

إلا أن أكثر صور تكرير الأبيات شيوعا عند نزار هي تلك التي يتم فيها توزيع البيت الواحد على جسد القصيدة كلها. ويبدو هذا بوضوح في القصائد المقسمة إلى مقاطع، حيث يقوم بدور اللازمة التي يتم ترديدها في الأغاني بتكريره في بداية كل مقطع أو نهايته. وتتجلى الأهمية الإيقاعية التوازنية لهذا التكرير في توزيع بنية صوتية واحدة على مقاطع القصيدة في قصيدة النثر خاصة التي يقوم فيها الجانب الصوتي بدور التعويض عن غياب الوزن، كما نجد في قصيدة "سأقول لك أحبك" التي يتم فيها تكرير هذه العبارة في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة الخمس على النحو التالي:

سأقول لك أحبك

حتى تنتهي كل لغات العشق القديمة

(...)

سأقول لك أحبك

عندما اشعر أن كلماتي صارت تستحقك

(...)

سأقول لك أحبك

عندما اشعر أن الأرض حتى تدور بحاجة إليك

(...)

سأقول لك أحبك

عندما تسقط الحدود نهائيا بينك وبين القصيده

(...)

سأقول لك أحبك

عندما أبرأ من حالة الفصام التي تمزقني[1]

*****

ومن أجل بيان مفهوم التراكم عند نزار ودوره في تحقيق التوازن الإيقاعي عنده نأخذ هذا النموذج من شعره:

أريد أن أحبك

حتى أتخلص من يأسي

وملوحتي

وتكلس أصابعي

وأستعيد جداولي

وسنابلي

وفراشاتي الملونه

وأتأكد من قدرتي على الغناء

وقدرتي على البكاء

***

أريد أن أحبك

حتى أسترجع تفاصيل بيتنا الدمشقي

غرفة ... غرفه

بلاطة ... بلاطه

حمامة ... حمامه

وأتكلم مع خمسين صفيحة فل

كانت أمي تستعرضها كل صباح

كما يستعرض الصائغ

ليراته الذهبيه[2]

---

(1) سأقول لك أحبك، الأعمال الكاملة، 2/858 - 864.

(2) أحبك حتى ترتفع السماء قليلا، الأعمال الكاملة، 5/198 - 199.

المقطعان، كما هو واضح، نثريان. لهذا مارس الشاعر عملية تعويض تنصب على تكثيف الجانب الصوتي فيهما لإعادة التوازن الإيقاعي الذي اختل بغياب الوزن. وهكذا، فعلى مستوى تكرير الصوائت نجد تراكما في توازن الصيغة العروضية كما ونوعا بين مجموعة من الكلمات هي:

- ملوحتي / أصابعي / جداولي / سنابلي / بلاطة / حمامة = 0//0//.
- أتخلص / أتأكد / أتكلم = //0/// (وهي تضم، إلى ذلك، توازنا في الصيغة الصرفية = أتفعّل).
- أسترجع / يستعرض / ليراته = 0//0/0/
- الغناء / البكاء = 00//0/.
- أحبك / تكلس = 0//0//

أما على مستوى التجنيس فنلمس مضارعة بين صوتي السين والصاد في مجموعة من النماذج المتجاورة (أتخلص/يباسي - تكلس/أصابعي - أسترجع/تفاصيل - خمسين/صفيحة - تستعرضها/صباح - يستعرض/الصائغ).

إلا أن ميل الشاعر إلى تجنيس المماثلة يبدو أكثر حضورا من سابقه، الذي لا يضم مع ذلك فروقا كبيرة بين صوتي السين والصاد كما تمت الإشارة في مناسبة سابقة، حيث نجد تكريرا يشمل مختلف المستويات بدءا بالصوامت حتى تكرير العبارة أو البيت.

وهكذا يتجسد تراكم الصوامت في النموذج التالي:

وأتكلم مع خمسين صفيحة فل

بتكرير صوتي الميم والفاء، إضافة إلى ما يضمه هذا البيت من مضارعة قريبة بين السين والصاد، كما تمت الإشارة. ويحضر تجنيس الاشتقاق أيضا بالمماثلة بين معظم أصوات الكلمتين في (تستعرضها / يستعرض). كما أن الشاعر يصل بتجنيس المماثلة إلى مستوى التكرير الذي يتجسد في ترديد الكلمات التالية: غرفة - بلاطة - حمامة؛ الذي يضم، إلى ذلك، موازنة صرفية بين (بلاطة/حمامة) كما لاحظنا سابقا.

غير أن التكرير يتجاوز في هذا النموذج الكلمة الواحدة، فينتج عنه تكرير عناصر التركيب، فلا يختلف الجزآن المتوازنان إلا في قرينة واحدة لا تخلو هي أيضا من توازن، وهو ما نلمسه في قوله:

وأتأكد من قدرتي على الغناء
و قدرتي على البكاء

إذ لا يقع الاختلاف، بعد التصدير (وأتأكد من)، إلا في كلمتي الغناء والبكاء المتوازنتين مع ذلك تصريفا وتسجيعا.

ويبلغ الشاعر بهذا التكرير مداه بالمماثلة بين الوحدتين التركيبيتين المتوازنتين مماثلة كاملة، بترديد عبارة (أريد أن أحبك) في مطلعي المقطعين معا، كما يعيدها في بداية كل مقاطع القصيدة الستة عشر ماعدا ثلاثا هي: الثاني عشر والرابع عشر والسادس عشر، مما يمنح المقطعين، والقصيدة كلها، توازنا مستمدا من تكرير وحدة صوتية بشكل منتظم بعد كل عدد محدود من الأبيات.

وبذلك يتضح لنا ميل الشاعر الشديد إلى تكثيف الموازنات الصوتية. وهو الميل الذي لا يمكن فصله عما كنا قد توصلنا إليه سابقا من محافظته على المفهوم الغنائي للإيقاع، قصد المحافظة على إقامة التواصل مع المتلقي. ويظهر هذا التوجه في تكثيف الجانب الصوتي الذي تزداد أهميته الإيقاعية في قصيدة النثر، حيث يسعى إلى القيام بدور التعويض عن غياب الوزن، لتأتي هذه القصيدة أيضا ميالة نحو الغنائية؛ مما ينفي عنها المنحى التجريبي البصري الذي أخذته عند أدونيس بدءا بـ(مفرد بصيغة الجمع) الذي أشار إليه نزار إشارة دالة في إحدى مقارناته بين أسلوبه الشعري وأسلوب أدونيس حين قال عن هذا الأخير: "هو مقتنع بـ(مفرد بصيغة الجمع) وأنا مقتنع بصيغة منتهى الجموع"[1].

فصيغة منتهى الجموع عند نزار لا تعني غير التواصل مع الجمهور ومع "أصغر ذرة تراب على الأرض العربية" على حد تعبير الشاعر نفسه[2].

---

(1) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 8/466 - 467.

(2) نفسه، 8/467.

ولعل هذا الاهتمام بالجانب الصوتي هو الذي جعل الشاعر ينظر إلى قصيدة النثر المعاصرة بقدر كبير من التذمر بسبب إهمالها لهذا الجانب، إذ قال في بعض كتاباته المتأخرة: "لو قرأ شعراء قصيدة النثر (سورة مريم) لاختجلوا من أنفسهم، واكتشفوا كم هم أميون"[1].

ومن أجل استكمال النظرة حول دور الموازنات الصوتية في شعر نزار، ننتقل إلى المستوى الثاني من الدراسة، بعد التراكم، وهو الموقع التوازني.

2 - الموقع التوازني

يشير محمد العمري، استنادا إلى تعريفات لغوية لمفهوم الموازنة، إلى أن أهم ما يميز الموازنات الصوتية هو المساواة في الكم (التراكم) والتقابل في الموقع[2]. ومن ثم فإن الموقع يكتسي أهمية بالغة في تحقيق الموازنة، تضاف إلى أهمية التراكم، من خلال تجسيد مفهوم التقابل بين العناصر المتوازنة.

ونحن، في هذه الدراسة، سنستفيد من التقسيم الذي وضعه العمري للموقع دون التقيد الحرفي به[3]. وسيشمل إبرازنا لمواقع الموازنات عند نزار ثلاث مستويات تشغلها مواقع الأصوات ومواقع الكلمات التي تشمل مستويين هما: الموقع التركيبي والموقع العروضي.

2. 1. مواقع الأصوات:

يختص هذا المستوى برصد مواقع الأصوات خاصة في إطار التجنيس، مما يساهم، إلى جانب التراكم، في إبراز الوظيفة الإيقاعية للتكرير. وهو ما سيدفعنا نحو توجيه اهتمامنا في هذا المستوى إلى جانب تكرير الصوامت دون غيرها.

فمن الأمور التي اهتم بها نزار أهمية بالغة لإبراز الجانب الصوتي المجاورة بين الكلمتين المتجانستين، بحيث يتم تكرير أصوات بعينها في مدة زمنية قصيرة.

---

(1) إضاءات، ص 130.

(2) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، ص 58.

(3) ونشير إلى أن الباحث يميز بين الموقع اللغوي، الصرفي والتركيبي، والموقع العروضي. انظر المرجع السابق، ص 146.

وهو ما يعد عاملا أساسا في إبرازها، يضاف إلى دور التراكم. ولنأخذ النماذج التالية لبيان هذا الأمر:

أ) فانقسمنا قبائلا وشعوبا

واستبيح الحمى، وضاع العرينُ[1]

ب) والنهر يُسمعنا أحلى قصائدهِ

والسر يلبس بالساق الخلاخيلا[2]

ج) لم أنس أسماء النساء وإنما

للحسن أسباب ولي أسبابُ[3]

ففي النموذج الأول عمد الشاعر إلى تجسيد المقابلة داخل أربع مجموعات متجاورة الطرفين بتكرير صوت داخل كل مجموعة على النحو التالي: (انقسمنا/قبائلا)؛ (قبائلا/شعوبا) (استبيح/الحمى)؛ (ضاع/العرين). إلا أن التجاور يبدو أشد تأثيرا في المجموعتين الأخيرتين، لكون الصوتين المكررين لا يفصلهما عن مثليهما أثناء الإنشاد غير صوت واحد هو اللام الصامت في الحالين معا (حلحمى... علعرين).

وفي النموذج الثاني قابل الشاعر بين مجموعة من الكلمات داخل ثلاث مجموعات هي: (النهر/يسمعنا)؛ (أحلى/قصائده)؛ (السرو/يلبس/بالساق). ويبدو التجنيس في المجموعة الأخيرة أوضح، لتكرير صوت السين في ثلاث كلمات متجاورة، بحيث يؤدي هنا تضافر الموقع والتراكم إلى إبراز الجانب الإيقاعي التوازني لهذا الضرب من التكرير. وهو ما يبدو بشكل أشد وضوحا في النموذج الثالث الذي تتجسد فيه المقابلة داخل ثلاث مجموعات متجاورة الأطراف هي: (أنس/أسماء/النساء)؛ (أنس/أسماء/النساء/إنما)؛ (للحسن/أسباب). حيث يؤدي تجاور مواقع الصوت المكرر في كل مجموعة إلى بروزه بشكل ملفت أثناء الإنشاد.

---

(1) ترصيع بالذهب على سيف دمشقي، الأعمال الكاملة، 437/3.

(2) موال دمشقي، الأعمال الكاملة، 519/3.

(3) أنا يا صديقة متعب بعروبتي، الأعمال الكاملة، 632/3.

ويبلغ هذا الأمر مداه في المجموعة الأولى التي يعضد فيها الموقع بالتراكم، إذ تشترك الكلمات المتجانسة في صوتين متكررين في كل منها هما السين والهمزة.

ومما له أهمية بالغة في تجسيد مفهوم التوازن في مواقع الأصوات: تقابل هذه الأخيرة في مواقع متوازنة داخل الكلمات المتجانسة. وهذا الجانب هو ما يمكن تسميته عموما بالموقع الصرفي للأصوات الذي يقصد به "موقع الأصوات من الكلمة أو من المركب المعتبر طرفا من أطراف التوازن"[1]. فمن المواقع التي حظيت باهتمام نزار في موازنته بين الأصوات المتراكمة: وقوعها في أوائل الكلمات المتجانسة، كما يتضح من النماذج التالية:

أ) ترتاح حروف العطف وتحبل تاءات التأنيثِ
وينبت قمح ما بين الصفحاتْ
وتجيء طيور من عينيك وتحمل أخبارا عسليه[2]

ب) يخطر لي أحيانا
أن أجلدك في إحدى الساحات العامة
حتى تنشر الجرائد
صورتي وصورتك في صفحاتها الأولى[3]

ج) أريد أن أحبك
حتى أتخلص من ياسي[4]

في النموذج الأول وقعت التاء في بداية مجموعة من الكلمات هي: (ترتاح - تحبل - تاءات - التأنيث - تجيء - تحمل)، مما يجعلها محققة لمفهوم التوازن بين هذه الوحدات المتجانسة داخل كل بيت من البيتين. كما أن تكريرها في أوائل الأفعال قد سمح بتحقيق التوازن بين بعض عناصر البيتين الأول والثاني بسبب

(1) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، ص 159.
(2) حين أحبك، الأعمال الكاملة، 189/2.
(3) مائة رسالة حب، الأعمال الكاملة، 496/2.
(4) أحبك حتى ترتفع السماء قليلا، الأعمال الكاملة، 198/5.

تكرير عناصر التركيب:

ترتاح حروف ...

تحبل تاءات ...

تجيء طيور ...

أما النموذجان الثاني والثالث فنثريان. لهذا يبدو الموقع التوازني أكثر أهمية فيهما، إذ جاء في أغلب الأحيان معضودا بالمجاورة بين الأصوات المتماثلة، كما يتضح من المجموعات التالية: (أحيانا/أن/أجلدك/إحدى)؛ (صورتك/صورتي/صفحاتها)؛ (أريد/أن/أجلدك/أتخلص).

وإضافة إلى مماثلة الشاعر بين أوائل الكلمات وما أضفاه ذلك من توازن على الوحدات المتجانسة، فقد عمد أيضا إلى المماثلة بين أواخر الكلمات بسجعها. وهذا الضرب من المماثلة يحظى بأهمية صوتية بالغة، كما أشار إلى ذلك محمد العمري، نظرا لوقوعه موقع الوقف[1]. وهي أهمية لم يفت القدماءَ الإشارةُ إليها، إذ وازن بعضهم بين السجع والقافية. فقال ابن سنان الخفاجي: "فأما القوافي في الشعر فإنها تجري مجرى السجع"[2]. ورغم أن سياق الحديث هنا عن القوافي، فإنه لا تخفى الموازنة بين أهميتهما المستمدة من المماثلة بين أصوات يتم الوقوف عليها.

وقد نبه الباحث أحمد أبو زيد إلى ما يحتويه أصل تسمية هذا الصنف من المماثلة بالسجع من إشارة إلى أهميته الإيقاعية، فقال: "إن كلمة السجع التي اختارها العرب وجعلوها مصطلحا فنيا لهذا الأسلوب لتحمل في طياتها معنى الإيقاع. فهي مأخوذة من سجع الحمام. وسجع الحمام يمتاز عن أصوات الطيور الأخرى بجمال إيقاعه (...) على رداءة صوته"[3].

---

(1) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، ص 160.

(2) سر الفصاحة، ص 179.

(3) التناسب البياني في القرآن، أحمد أبو زيد، ص 220. وانظر حول هذا المصطلح أيضا: خزانة الأدب، 411/2 وتحرير التحبير، ص300.

وقد استغل نزار هذه الإمكانية الإيقاعية، وحضرت في قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر عنده بشكل أوضح، باعتبارها سبيلا إلى تكثيف الإيقاع الداخلي للبيت في هاتين القصيدتين خاصة، كما يبدو من النماذج التالية:

أ) كنت كالبللور مكسورا على الأرض

وكانت قهوتي تشربني

والبرنس المبتل بالماء

يناديني

ويهديني ملايين الهدايا[1]

ب) كان ياما كانْ

في صدرك أسماك وخيل وديوكْ

وملوك وزغاليل حمامْ

وزغاريد صبايا[2]

ج) إنك امرأة مكتفية بذاتها

زيتك منك

وقمحك منك

ونارك منك

وصيفك وشتاؤك

وبرقك ورعدك

ومطرك وثلجك

وموجك وزبدك كلها منك

ماذا أعلمك يا امرأة[3]

ففي النموذج الأول تمت الموازنة بين أربع وحدات جاءت كلها منتهية

---

(1) تنويعات موسيقية عن امرأة متجردة، الأعمال الكاملة، 90/2.

(2) نفسه، 93/2.

(3) تكتبين الشعر وأوقع أنا، نفسه، 897/2.

بحرف النون (تشربني - يناديني - يهديني - ملايين). وتبدو المقابلة أوضح بين الوحدات الثلاثة الأولى التي تشترك في وصل النون بالياء، مما يجعل السجع في أواخرها تاما، بحيث يضاف دوره التوازني إلى دور التراكم والمجاورة المتمثلين في تكرير صوت الياء في السطرين الأخيرين: "يناديني ويهديني ملايين الهدايا".

أما في النموذج الثاني فيأتي تراكم صوت الكاف معضودا بموقعه السجعي في مجموعة من الوحدات هي: (صدرك/أسماك/ديوك/ملوك). هذا على المستوى الخطي المرئي. أما على مستوى الإنشاد فإن هذا التوازن يتسع باتساع السجع وامتداده إلى وحدات معجمية أخرى داخل البيت. إذ أن ما يحصل في التنوين هو تحقيقه بصائت متبوع بنون ساكنة فتنطق ديوك = ديوكن[1]. وبهذا يتسع التوازن داخل البيت بفعل الإنشاد ليشمل الوحدات التالية: (أسماكن - خيلن - ديوكن - ملوكن - حمامن).

ومما يزيد من أهمية إيقاع الأصوات في هذا البيت نفسه موازنة الشاعر بين مجموعتين موازنة صرفية تامة إلى جانب حضور التجنيس فيهما، وهما:

د. ي. و ك. ن ز. غ. ا ل. ي ل.

م. ل. و ك. ن ز. غ. ا ر. ي د.

أما في النموذج الثالث، الذي هو مقطع نثري، فيبدو دور المماثلة بين أواخر الوحدات أكثر وضوحا في تحقيق القافية الداخلية لهذا البيت، إذ نجد تكريرا ملفتا لكاف المخاطبة في نهاية أغلب الوحدات التي جاءت متوازنة صرفيا أيضا في كثير من الأحيان: (زيتكِ/قمحكِ/ناركِ/صيفكِ/برقكِ/ رعدكِ/ثلجكِ/موجكِ = فَعْلُكِ) مما يساهم في تعزيز إيقاع التوازن في قصيدة النثر.

غير أن أجلى مظهر للمماثلة بين أواخر الوحدات يتمثل في القافية التي آثرنا إفرادها بمبحث خاص نظرا لأهميتها الإيقاعية المستمدة من وقوعها في أواخر الأبيات مما يجعلها جامعة بين مستويين موقعيين: صرفي وعروضي.

(1) انظر حول أهمية التنوين في التوازن: تحليل الخطاب الشعري لمحمد العمري، ص 160 والخصائص لابن جني، 1/70 - 71.

2.2. الموقع التركيبي:

إذا كان الجانب الأول الخاص بمواقع الأصوات يختص بالنظر إلى مواقع الأصوات المتوازنة من السياق التوازني عامة (المجاورة)، أو من الكلمات (الموقع الصرفي)، فإن الموقع التركيبي ينظر إلى التوازن من منظور تركيبي يصب اهتمامه على التقابل في العلاقات النحوية بين الوحدات[1]. وعلى هذا الأساس يقترح محمد العمري، استنادا إلى صموئيل ليفين S. Levin، تناول هذا الموقع من منظورين: ينصب أحدهما على الحد الأدنى من التوازن التركيبي المتمثل في وقوع "أطراف متعادلة موقعا واحدا بالنسبة لطرف ثالث"، وهو المسمى **بالمقارنة**[2]، وينصب الثاني على الحد الأقصى لهذا التوازن، والمتمثل في وقوع طرفين أو أكثر"في موقعين متعادلين بالنسبة لطرفين آخرين أو أكثر"، وهو المدعو **بالتوازي**[3].

ولقد اهتم نزار بهذين الجانبين معا، وإن كان ميله إلى الثاني منهما أوضح، كما دلتنا على ذلك مطالعة ديوانه، لما يوفره من توازن مستمد من توسيع المعادلة بين أطرافه، قد يصل إلى المقابلة بين شطرين أو بيتين كاملين؛ بينما لا يتجاوز الجانب الأول البيت الواحد في الغالب. ومن أجل توضيح هذا الأمر، إلى جانب الدور الإيقاعي الذي تقوم به **المقارنة** أولا، نأخذ هذه النماذج:

أ)هذي تعاليمي أمامك كلها

سترين فيها جنتي وجهنمي[4]

ب) يذوب الحنان بعينيك مثل دوائر ماءْ

يذوب الزمان، المكان، الحقول، البيوتُ،

البحار، المراكبُ،

يسقط وجهي على الأرض مثل الإناءْ[5]

---

(1) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، ص 147.

(2) نفسه، ص 147.

(3) نفسه، ص 150.

(4) أمية الشفتين، الأعمال الكاملة، 110/2.

(5) إن الأنوثة من علم ربي، نفسه، 243/2.

ج) صداقة يدينا
أقوى من صداقتي معك
وأصفى وأعمق
فحين كنا نختصم ونغضب
ونرفع قبضاتنا في الهواء
كانت يدانا تلتصقان وتتعانقان
وتتغامزان على غبائنا[1]

آثرنا اختيار هذه النماذج من الأشكال الشعرية الثلاث عند نزار، حتى نتبين الدور الإيقاعي التعويضي الذي يقوم به هذا الضرب من التوازن، وحتى يتأكد لنا أن ميل الشاعر إلى التجديد لم يصاحبه أبدا ميله نحو ترك الغنائية والاهتمام بالجانب الصوتي في الإيقاع.

ففي النموذج الأول تمت المعادلة بين طرفين واقعين موقعا واحدا من طرف ثالث على الشكل التالي:

ستربن فيها جنتي
و جهنمي

فكلمتا "جنتي" و"جهنمي" وقعتا موقعا نحويا واحدا من طرف ثالث هو (سترين فيها)، فتم الربط بينهما بحرف العطف، كما أن المجانسة بينهما واقعة في ثلاثة أصوات هي الجيم والنون والياء، مما يجعل الموازنة بينهما أدخل في نوع التعديد الذي هو "الغاية في حسن النسق" عند القدماء[2]. غير أن اهتمام الشاعر في هذا البيت بأنواع أخرى من التوازن، على رأسها الوزن والمساواة بين الشطرين، جعل المقارنة أقل بروزا وأهمية مما هي عليه في النموذج الثاني.

---

(1) مائة رسالة حب، نفسه، 456/2.

(2) حيث يقول ابن حجة الحموي: "التعديد (...) هو عبارة عن إيقاع أسماء متفردة على سياق واحد. فإن روعي في ذلك ازدواج أو مطابقة أو تجنيس أو مقابلة فذلك الغاية في حسن النسق". خزانة الأدب، 390/2.

ففي هذا النموذج التفعيلي الذي تغيب فيه الموازنة الزمنية بين الأشطر والأبيات تزداد أهمية المقارنة بهيمنتها على البيت الثاني الذي تتعادل فيه ستة أطراف بوقوعها موقعا نحويا واحدا من فعل "يذوب" على الشكل التالي:

يذوب الزمان
المكان
الحقول
البيوت
البحار
المراكب

الغائب هنا حرف العطف الذي أُسقِط لضرورة وزنية أو لغوية / دلالية تتعلق بالانزياح كما يبدو. وهذا النموذج يدخل أيضا في باب التعديد الذي عرفه الحموي بقوله: "التعديد (...) هو عبارة عن إيقاع أسماء منفردة على سياق واحد"[1]. كما أن مما يزيد من أهميته الإيقاعية ويدخله في النوع المقدم عند القدماء وقوع أغلب الكلمات المتعادلة فيه على زنة عروضية واحدة وهي (الزمان - المكان - الحقول - البيوت - البحار = /0//0/)، وكذا اشتراك كل من الكلمتين الأولى والثانية، من جهة، والثالثة والرابعة من جهة ثانية في زنة صرفية واحدة في كل حالة. هذا إضافة إلى تسجيع كلمتين متجاورتين هما (الزمان/المكان).

أما النموذج الثالث فهو "رسالة" نثرية تهيمن عليها المقارنة من بدايتها إلى نهايتها على النحو التالي:

صداقة يدينا أقوى من صداقتي معك
و أصفى
و أعمق
فحين كنا نختصم
و نغضب

(1) خزانة الأدب، 390/2.

و نرفع قبضاتنا في الهواء
كانت يدانا تلتصقان
و تتعانقان
و تتغامزان على غبائنا.

فهذا النموذج يقدم لنا تكثيفا للمقارنة التي تهيمن على أبيات الرسالة الثلاث هيمنة واضحة لتقوم بدور التعويض الإيقاعي عن غياب الوزن وعن غياب التوازن الزمني بين الأبيات، مما دفع بالشاعر إلى جعل المعادلة النحوية بين الأطراف المتقابلة معضودة بطرق أخرى للموازنة فيما بينها من أجل تحقيق هذه الغاية التعويضية نوجزها فيما يلي:

- الموازنة الصرفية والعروضية وتكرير الهمزة في أوائل الكلمات في البيت الأول (أقوى/أصفى/أعمق).

- الموازنة الصرفية والعروضية بين كلمتين (نغضب/نرفع) وتكرير النون في أوائل كل الكلمات في البيت الثاني.

- الموازنة الصرفية والعروضية بين كلمتين (تتعانقان/تتغامزان) وتكرير التاء في أوائل كل الكلمات وسجع أواخرها بالنون المسبوقة بألف المد في البيت الثالث.

وإذ قد أنهينا الحديث عن المقارنة، ننتقل إلى الجانب الثاني من الموازنة بين المواقع التركيبية المتمثل في التوازي الذي تبدو أهميته الإيقاعية أشد بروزا كما يتضح من النموذجين التاليين:

أ)نحن الضعفاء وأنت المنتصر الغلابْ
نحن الفقراء وأنت الرزاق الوهابْ
نحن الجبناء وأنت الغفار التوابْ[1]

ب) أنت مهتمة بالمعتزله
وأنا مهتم بأبي نواس

---

(1) شعراء الأرض المحتلة، الأعمال الكاملة، 157/3.

أنت معجبة برقص الباليه
وأنا معجب برقص الدراويش
أنت تسكنين مراكب الورق
وأنا أسكن البحر
أنت تسكنين الطمأنينه
وأنا أسكن الانتحار[1]

ففي هذين النموذجين يتجاوز التوازن البيت الواحد، ليشمل تقابلا بين عناصر واقعة موقعا نحويا واحدا في أبيات متعددة، مما يمنح المقطع كله إيقاعا مستمدا من التوازن بين الأبيات المفتقَد في قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، خاصة، اللتين تعتبران فضاء لحضور هذا النوع من التوازن بسبب قيامه بالدور التعويضي الذي أشرنا إليه آنفا.

ففي النموذج الأول يقع التقابل بين الأطراف في الأبيات الثلاثة على الشكل التالي:

نحن	الضعفاء	و	أنت	المنتصر	الغلاب
نحن	الفقراء	و	أنت	الرزاق	الوهاب
نحن	الجبناء	و	أنت	الغفار	التواب

حيث يمكن أن نلحظ مجموعة من العناصر التوازنية التي تعضد الموازنة بين المواقع النحوية منها:

- تكرير الكلمة: نحن - و - أنت.
- الموازنة الصرفية بين كلمات مسجعة: الضعفاء / الفقراء / الجبناء.
- الموازنة الصرفية: الرزاق / الغفار / الغلاب / الوهاب / التواب.

وفي النموذج الثاني يمكن التمييز بين مجموعتين متوازنتين على الشكل التالي:

(1) أيتها السيدة التي استقالت من أنوثتها، الأعمال الكاملة، 912/2.

	أنت	مهتمة	بـ	المعتزله
و	أنا	مهتم	بـ	ابي نواس
	أنت	معجبة	بـ	رقص الباليه
و	أنا	معجب	بـ	رقص الدراويش

أنت	تسكنين	مراكب الورق
أنا	اسكن	البحر
أنت	تسكنين	الطمأنينة
أنا	أسكن	الانتحار

حيث تتعادل المواقع النحوية في هاتين المجموعتين تعادلا تاما بين الأبيات، مما يجعل جانب التوازي مهيمنا على هذا المقطع النثري بشكل أوسع مما لمسناه في النموذج الأول الذي لم يتجاوز ثلاثة أبيات. وهذا راجع إلى الدور التعويضي الذي يسعى إلى تحقيقه بالموازنة الكمية (عدد الكلمات) بين الأبيات، بسبب غياب الموازنة الزمنية الذي سببّه غياب الوزن. كما أن التوازي جاء في سياق توظيف الشاعر لمجموعة من الموازنات الصوتية المتمثلة في تكرير عدد من الكلمات (أنت - أنا - و - بـ - تسكنين - أسكن - رقص) والمجانسة بين عدد آخر (مهتم/مهتمة - معجب/معجبة - تسكنين/أسكن)، مما يقوي جانب التوازي في هذا المقطع النثري، ويؤكد، من ثمة، الدور التعويضي الذي تقوم به الموازنة بين المواقع التركيبية عامة في سبيل الحفاظ على غنائية القصيدة عند نزار، بما في ذلك قصيدة النثر. كما أن من أهم الوظائف التي تؤديها هذه الموازنة وظيفة التقسيم الذي سنعرض لفائدته عند حديثنا عن بنية البيت الشعري.

ومن أجل توكيد صلة هذا الأسلوب في الموازنة بين المواقع التركيبية بالاتجاه التواصلي للحداثة الشعرية عند نزار، نشير إلى انه يعد أسلوبا أثيرا أيضا عند الشاعر الفلسطيني محمود درويش، الذي عاب عليه أدونيس توجيه شعره نحو الجمهور[1]، ومميزا لإيقاع البيت عنده كما يشهد بذلك هذا النموذج:

---

(1) زمن الشعر، أدونيس، ص 77.

بيروت / فجرًا

يطلق البحر الرصاص على النوافذِ

يفتح العصفور أغنية مبكرةً

يُطيِّر جارنا رف الحمام إلى الدخانِ

يموت من

لا يستطيع الركض في الطرقات: قلبي قطعة من برتقال يابس[1]

حيث نجد تقابلا بين العناصر الرئيسية للجملة (يطلق البحر الرصاص/يفتح العصفور أغنية/يطير جارنا رف الحمام/يموت من...) وهو ما سنعود لاحقا إلى الحديث عن دوره الإيقاعي داخل البيت الواحد عند نزار.

2. 3. الموقع العروضي:

إذا كان الجانب الثاني من الموازنة بين المواقع، وهو الموقع التركيبي، ينظر إلى تقابل الأطراف التي تقع موقعا نحويا واحدا، فإن الحديث عن الموقع العروضي يصرف اهتمامه إلى التوازن بين الأطراف التي تقع موقعا عروضيا واحدا[2]. وقد ميز العمري بين ثلاثة مظاهر لهذا التوازن سماها على التوالي بالتجنيس الموقعي، الذي يهتم بتجنيس الأطراف المتقابلة في البيت، والتسجيع الموقعي، الذي يهتم بتسجيع هذه الأطراف، والترصيع الموقعي، الذي يهتم بالجانب الصائتي الوزني الصرف[3].

وسوف نقتصر في هذا العنصر على بيان المظهر الأخير، مع الاستعانة بالمظهرين الأولين، إذا اقتضى الأمر ذلك، لإظهار درجة التوازن، على أن نخص أهم تجل للجانب التسجيعي المتمثل في القافية بمبحث خاص لأهميته.

وقد اعتنى نزار بالموازنة بين المواقع العروضية عناية كبيرة، عرضنا لحدها الأدنى في مستوى تراكم الصوائت، حين وقفنا على التوازن العروضي بين بعض الكلمات. غير أن الشاعر لا يقصر الأمر على هذا الحد المتمثل في الموازنة بين بعض

(1) مديح الظل العالي، محمود درويش، ص 54.

(2) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، ص 169.

(3) نفسه، ص 171 وما بعدها.

الكلمات في البيت الشعري، ولكنه يعمد إلى تقسيم البيت كله تقسيما عروضيا تتقابل أطرافه جميعا باستقلال كل منها بتفعيلة من تفاعيل البحر الشعري، كما يتضح من هذا النموذج:

وأميةٌ راياتها مرفوعةٌ

وجيادها موصولة بجياد[1]

فقد جاءت كل تفعيلة كاملية مستقلة بكلمة، مما يجعلها موازنة لكل مثيلاتها في البيت. وتزداد أهمية الموقع العروضي هنا بالمقابلة التركيبية بين بعض أطراف التوازن في الشطرين على الشكل التالي:

وأمية راياتها مرفوعة

وجيادها موصولة بجياد.

حيث يشمل التوازن هنا المستويين العروضي والتركيبي معا، إضافة إلى تسجيع الأطراف المتوازنة تركيبيا (راياتها/جيادها - مرفوعتن/موصولتن).

وكثيرا ما يتجاوز هذا التوازن العروضي عند الشاعر البيت الواحد، ساعيا إلى المعادلة بين عدة أبيات، كما يتجسد بشكل واضح في "يوميات امرأة لا مبالية" التي نأخذ منها هذا المقطع:

لماذا يستبد أبي؟

ويرهقني بسلطتِهِ

وينظر لي كآنيةٍ

كسطر في جريدتِهِ

ويحرص أن أظل لهُ

كأني بعض ثروتِهِ

وأن أبقى بجانبِهِ

ككرسي بحجرتِهِ

أيكفي أنني ابنته؟

---

(1) غرناطة، الأعمال الكاملة، 566/1.

وأني من سلالتهِ
أيطعمني أبي خبزا؟
أيغمرني بنعمتهِ؟
كفرت أنا بمال أبي
بلؤلؤه بفضتهِ
أبي لم ينتبه يوما
إلى جسدي وثورتهِ
أبي رجل أنانيٌ
مريض في محبتهِ[1]

يتكون المقطع من تسعة أبيات على مجزوء الوافر، وازن في بعضها بين المواقع العروضية للشطر الواحد، وهي: البيت الأول والثالث والخامس والثامن التي جاء شطر واحد من كل منها مقسما إلى طرفين يستقل كل منهما بتفعيلة الوافر، على الشكل التالي: (ويرهقني/بسلطته - ويحرص أن/أظل له - وأني من/سلالته - إلى جسدي/وثورته). غير أن الغالب على هذا المقطع هو توسيع مجال الموازنة بين المواقع العروضية لتشمل المقابلة بين الأطراف في معظم الأبيات كما يتضح في قوله:

أيطعمني　　　أبي خبزا
أيغمرني　　　بنعمته
كفرت أنا　　　بمال أبي
بلؤلؤه　　　بفضته

حيث يتوازن كل طرف من هذه الأبيات مع بقية الأطراف توازنا عروضيا، كما يبدو، من خلال استقلاله بتفعيلة الوافر (مفاعلتن). هذا إلى ما يمكن ملاحظته من تسجيع بين بعض الأطراف المتوازنة، كما في قوله (أيطعمني/أيغمرني)، مما يرقى بالمقابلة بين المواقع العروضية أحيانا إلى مستوى الموازنة التامة بين الأطراف. وهو ما يعد

(1) يوميات امرأة لا مبالية، الأعمال الكاملة، 592/1 - 593.

ذا أهمية مركزية في التوازن الإيقاعي للبيت والقصيدة على السواء.

وإذا كانت البحور الصافية قد مثلت مجالا خصبا لهذا الضرب من التوازن بسبب وحدة تفاعيلها، فإن الشاعر قد حاول سحبه على البحور المركبة أيضا كما يبدو من هذين البيتين:

أ)ولْتعيشي تخيُّلاً في جبيني

ولتكوني خرافة لا تكونُ[1]

ب) أحقا رسالاتي إليك تمزقتْ

وهن حبيباتي وهن روائعي[2]

فقد وازن في البيت الأول بين الأطراف كما يلي:

ولتعيشي / ولتكوني =	فاعلاتن	
تخيلا / خرافة =	متفعلن	خفيف
في جبيني / لا تكون =	فاعلاتن	

وفي النموذج الثاني قسم بيت الطويل بالموازنة بين أطراف الشطرين على النحو التالي:

أحقا / وهن =	فعول (ن)	
رسالاتي/ حبيباتي =	مفاعيلن.	
إليك / وهن =	فعول	طويل
تمزقت / روائعي =	مفاعلن	

إلا أن كل من يطالع ديوان نزار يلاحظ قلة هذا الضرب من الموازنة في البحور المركبة وهيمنته على البحور الصافية عنده، مما قد يساعد أيضا على تفسير ميل الشاعر نحو هذا النوع من البحور واستعمالها في قصيدة التفعيلة خاصة.

ويظهر التجسيد الأمثل للتوازن الموقعي عند نزار في الجمع بين موازنة المواقع الصرفية (السجع) والتركيبية والعروضية، مما يرقى به إلى مستوى الترصيع

---

(1) امرأة من دخان، الأعمال الكاملة، 162/1.

(2) الرسائل المحترقة، نفسه، 417/1.

الذي جعله قدامة بن جعفر "من نعوت الوزن"[1]، وعرفه ابن الأثير بـ "أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية"[2].

وقد اتخذ نزار هذا الأسلوب سبيلا للمساواة بين الأبيات في قصيدة التفعيلة خاصة من خلال المقابلة التامة بين كل عناصره كما يتضح من هذا المقطع الرجزي:

(...)

فمرةً	أجعله	كنيسةً	قوطيّةً
ومرةً	أجعله	مِسَلَّةً	مصريّةً
ومرةً	أجعله	مروحةً	صينيّةً
ومرةً	أجعله	طيارةً	من ورقٍ ...[3]

حيث يتوازن كل طرف مع ما يقابله في الأبيات الأخرى تركيبا وعروضا وسجعا. ولا يُستثنى من ذلك العنصر الأخير الذي يدخله التنوين في إطار التوازن السجعي أيضا، مع ما يقابله في الأبيات الأخرى (صينيتن/من ورقن).

وبهذا يساهم الترصيع، الذي يعد في أصله أثرا من آثار الغناء[4]، بشكل فعال في إبراز دور الموازنات الصوتية عند نزار. وهو ما يعد تجسيدا واضحا للتوجه الغنائي للإيقاع عند الشاعر. هذا التوجه الذي ظل مهيمنا حتى على الشكلين الجديدين للقصيدة عنده: قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر اللتين خضعتا لعمليات تعويض إيقاعي تنصب على تكثيف الجانب الصوتي، على المستويين: التراكمي والموقعي معا، بهدف الحفاظ على مفهوم الإيقاع وتحقيق التواصل مع الجمهور. وهو الهدف الذي تقوم عليه الحداثة الشعرية عند نزار بكاملها.

---

(1) نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تح. كمال مصطفى، ط 3 (د. ت)، ص 40.

(2) المثل السائر، 258/1، وانظر خزانة الأدب للحموي، 409/2، وسر الفصاحة، ص 190.

(3) مخطط نزاري لتغيير العالم، الأعمال الكاملة، 383/5.

(4) العروض، محمد علي الرباوي، ص 109.

المبحث الثاني: القافية

أشرنا في ثنايا المبحث السابق إلى أن القافية تعد أهم مظهر من مظاهر التوازن الموقعي، حيث تجمع بين الموقعين: الصرفي، المتمثل في السجع، والعروضي، المتمثل في وقوعها ضمن وحدات تحتل أواخر الأبيات. وهو ما يؤهلها لأن تعتبر جزءا لا يتجزأ من البنية التوازنية للقصيدة[1]. والواقع أن كلا من هذين الموقعين قد لفتا انتباه النقاد منذ القديم، إذ قال ابن سنان في بيان أهمية الجانب الأول: "فأما القوافي في الشعر فإنها تجري مجرى السجع"[2].

أما الجانب العروضي فنجد أوضح تجل له في تعريفات القافية التي ربطتها في الغالب بالموقع الوزني، رغم الاختلافات الموجودة بينها. وهو ما سنشير إلى بعضه إذا عرضنا لبعض هذه التعريفات. وإذا كان عنصر التوازن، بمختلف أبعاده، يُعَد مؤشرا واضحا على غنائية الشعر، كما ألمحنا إلى ذلك في مقدمة هذا الفصل، فإن القافية لا يمكن أن تخرج عن هذا الإطار، لما توفره من توازن داخل القصيدة. وهو ما قرره أحد الباحثين حين قال: "إن القافية (...) تلعب دورا واضحا في هذه الغنائية، سواء كان تكرارها منتظما أو غير منتظم"[3]. وبسبب هذه القيمة الغنائية التوازنية التي تكتسبها من موقعها الصرفي والعروضي معا، مما يكسبها وضوحا في السمع كما قال ابن جني[4]، فقد حظيت بأهمية خاصة عند الشعراء والنقاد معا. فقد جاء في البيان والتبيين أن شبيب بن شيبة قال: "الناس مُوَكّلون بتفضيل جودة الابتداء وبمدح صاحبه، وأنا موكل بتفضيل جودة القطع وبمدح صاحبه. وحظ

---

(1) مسألة الإيقاع في الشعر الحديث، محمد العمري، ص 56.

(2) سر الفصاحة، ص 179.

(3) أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، ص 22. وإلى هذا أشار شوقي ضيف أيضا في ربط القافية بالطابع الغنائي للشعر الجاهلي. يقول: "ونحن إذا رجعنا إلى هذا الشعر وجدنا بقايا الغناء والموسيقا ظاهرة فيه ظهورا بينا. ولعل القافية هي أهم هذه البقايا التي احتفظ بها. فهي بقية العزف فيه ورمز ما كان يصحبه من قرع الطبول ونقر الدفوف". تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دكتور شوقي ضيف، ص 194.

(4) الخصائص، 83/1.

جودة القافية، وإن كانت كلمة واحدة، أرفع من حظ سائر البيت"[1]. ويتجلى أوضح تجسيد لهذه العناية في دخولها في كثير من حدود الشعر عند القدماء، على نحو ما نجد عند ابن رشيق وحازم. فقد جاء عند هذا الأخير أن "الشعر كلام موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك"[2]. كما جاء في العمدة أن "الشعر يقوم من بعد النية من أربعة أشياء وهي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية. فهذا هو حد الشعر"[3].

لكل هذا يمكن اعتبار عناية الشعراء بالقافية استغلالا لإمكانية إيقاعية تمتاز بكثافتها التوازنية، في سبيل الميل بالقصيدة نحو الغنائية، كما أن التخلي عنها لا يدخل إلا في باب التجريب الذي يهدف إلى الإجهاز على البعد السمعي للإيقاع بما لا ينسجم بحال مع القيم الفنية التي شكلت الثقافة الجمالية للمتلقي العربي. وهذا الأمر أشار إليه شاعر معاصر عرف بعنايته الشديدة بالقافية هو أمل دنقل الذي قال مؤكدا الدور التواصلي لهذا العنصر: "إنني أعتقد أنه يجب على الشاعر أن يستولي على وجدان قارئه. إن الأذن العربية لم تتخل عن تقاليدها السماعية، والقافية تحقق عنصرا هاما من عناصر الموسيقى في القصيدة، وإن مهارة الشاعر الحديث لا تكمن في التخلي عن القافية أو الوسائل الكلاسيكية الأخرى بقدر ما تكمن في إعادة توظيفها لصالح القصيدة"[4].

أما نزار فقد عثرنا له على موقفين نظريين يتضمنان تقليلا من شأن القافية، وهو ما قد يدفعنا، لو صدق على شعره، إلى إعادة النظر فيما أكدناه مرارا في هذا الفصل من اعتنائه بأشكال التوازن الصوتي، سعيا إلى إقامة التواصل مع المتلقي من خلال الحفاظ على المفهوم الغنائي للإيقاع.

يقول في مقدمة ديوانه "هل تسمعين صهيل أحزاني" متحدثا عن مفهوم

(1) البيان والتبيين للجاحظ، 112/1.

(2) منهاج البلغاء، ص 89.

(3) العمدة، 245/1.

(4) في البحث عن لؤلؤة المستحيل، سيد البحراوي، ص 85 - 86.

الحرية الإبداعية الذي ينطلق منه: "لقد أتزوج القافية ذات ليلة وأطلقها في اليوم التالي"[1]. ويقول في موضع آخر: "كنت دائما أشبه القافية بالإشارة الحمراء التي تفاجئ السائق، وتضطره إلى تخفيف السرعة أو التوقف النهائي، بحيث يعود محرك السيارة إلى نقطة الصفر بعد أن كان في ذروة اشتعاله واندفاعه. ومثل هذه الوقفة المباغتة وغير المتوقعة تؤثر بغير شك على حركة السيارة وأعصاب السائق وسلامة المسافرين.

هذا لا يعني أننا نطالب بإسقاط القافية أو إلغائها، وإنما نرى أن تكون القافية موقفا اختياريا، فمن أراد أن يتوقف عندها فله ذلك، ومن أراد أن لا يتوقف فبإمكانه أن يواصل رحلته، ولن يأخذه أحد إلى السجن"[2].

إن هذين الموقفين لا يتضمنان ثورة على القافية بقدر ما يتضمنان تقليلا من شأنها الإيقاعي كما أسلفنا. ومع ذلك فإننا نقرر مبدئيا أنهما لا يستجيبان للواقع الشعري عند نزار. وهذا ما سنحاول بيانه في هذا المبحث.

أما مفهومها ففيه بعض الاختلاف بين العروضيين. فقد جاء في كتاب القوافي للتنوخي أن سعيد بن مسعدة الأخفش قال: "القافية: الكلمة الأخيرة، واحتج بأن قائلا لو قال لك: اجمع لي قوافي تصلح مع (كتاب) لأتيت له بـ(شباب) و(رباب). "وقال قطرب: القافية حرف الروي (...) لأن القائل يقول: قافية هذه القصيدة دال أو ميم"[3].

كما نقل ابن رشيق أوجه هذا الاختلاف فقال: "واختلف الناس في القافية ما هي؟ فقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبله (...) وقال الأخفش: القافية آخر كلمة من البيت (...) ورأي الخليل عندي أصوب وميزانه أرجح"[4]. ثم أضاف: "ومن الناس من جعل

---

(1) الأعمال الكاملة، 355/5.

(2) نفسه، 126/8.

(3) كتاب القوافي، ص 65 - 66.

(4) العمدة، 294/1 - 295.

القافية آخر جزء من البيت. قال أبو القاسم الزجاجي: بعض الناس من العلماء يرى أن القافية حرفان من آخر البيت (...) ومنهم من جعل القافية للنصف الآخر من البيت (...) ومنهم من قال: البيت كله هو القافية (...) ومنهم من جعل القافية القصيدة كلها، وذلك اتساع ومجاز"[1].

من بين كل هاته الآراء، يعتبر رأي الخليل هو الأكثر تأثيرا، إذ تبناه عدد من النقاد منهم ابن رشيق، كما يتضح من سياق قوله السابق، ومنهم حازم القرطاجني الذي قال في تعريفها: "القافية هي ما بين أقرب متحرك يليه ساكن إلى منقطع القافية وبين منتهى مسموعات البيت المقفى"[2]. إلا أن تعريف قطرب يعد ذا أهمية أيضا، إذ يشير إلى الجانب السجعي لهذا العنصر الذي أشار إليه ابن سنان فيما أوضحناه سابقا وأشار إليه ابن جني أيضا في قوله: "ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع، وفي السجع كمثل ذلك، نعم، **وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها** والعناية بها أمس والحشد عليها أوفى وأهم، **وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه**"[3].

من هنا نرى أن كلا من الجانبين العروضي والصرفي له أهميته في إعطاء القافية قيمتها التوازنية. وهو ما كنا قد أشرنا إليه سابقا فيما أوضحناه من مزاوجتها بين بعدين موقعيين هما الموقع العروضي والموقع الصرفي (السجع). لذا سنستنير بهذه القيمة التوازنية المزدوجة التي لمح إليها ابن جني تلميحا فيما سماه بالمحافظة على حكم حروف القافية التي يعد الروي أولاها بالعناية لكونه أكثرها تطرفا كما يُفهم من كلامه.

سنستنير بهذا إذن لنقرر أن القيمة التوازنية للقافية إنما هي مستمدة من عنصر المماثلة الذي يشمل بعديها العروضي والصرفي معا، حيث سنجعل الأول مطابقا للضرب، مع شيء من التجاوز في استعارة مفهوم الخليل، ونرصد الجانب

---

(1) نفسه، 1/296 - 297.

(2) منهاج البلغاء، ص 275.

(3) الخصائص، 1/84 (والتشديد من عندنا).

الصرفي/السجعي من خلال النظر في حرف الروي، دون أن نهمل العناصر الصوتية الأخرى للقافية التي يتجسد فيها تماثل الصوائت خاصة.

ونظرا للعلاقة الوثيقة التي تربط التوازن الصوتي عامة في الشعر بغنائية الإيقاع، فإن اهتمامنا سينصب على رصد جوانب التوازن في القافية عند نزار من خلال ثلاثة مستويات للمماثلة أو عدمها، نرى من خلال الاستقراء أن الشاعر لم يخرج عنها هي:

- **تكثيف المماثلة.**
- **المماثلة الجزئية ومماثلة الأطراف المتعددة.**
- **ترك المماثلة.**

إذ يمثل المستوى الأول أقصى درجات التوازن الصوتي، ويقدم المستوى الأخير الوجه المقابل له، والمتمثل في تحقيق أدنى درجات التوازن أو انعدامه، بينما يقع المستوى الثاني في مرتبة وسطى بينهما بحدود تقترب به كثيرا من المستوى الأول وأخرى تدنيه من المستوى الأخير بالتقليل من شأن التوازن الموقعي.

1 - المستوى الأول: تكثيف المماثلة

إن القراءة المعيارية لتعامل الشاعر مع القافية في هذا المستوى قد تقودنا إلى اعتبار عمله تعبيرا عن روح تقليدية جامدة تؤمن بالمماثلة بدل المخالفة وبالوحدة بدل التعدد[1]. إلا أن تناولنا لهذا الموضوع من منظور التوازن يدفعنا إلى طرح مثل هذه الأحكام المعيارية جانبا، للنظر في وظيفته الإيقاعية القائمة على تحقيق غنائية القصيدة التي لا تنفصل، كما أكدنا مرارا، عن أشكال التوازن الصوتي. هذه الأشكال التي تجد قمة تحققها في المماثلة التي تتخذ أشكالا متعددة، نبدأها بتلك التي تنتمي إلى مستوى التكثيف، وهي: **وحدة القافية والتصريع والإيطاء.**

فقد نظرت الشعرية العربية إلى **وحدة القافية** باعتبارها أمثل صورة لتحقيق الموازنة الموقعية في القصيدة. لهذا اشترطوا في هذه الأخيرة السير على نظام واحد

---

(1) انظر مثلا: الشعر المعاصر لمحمد بنيس، ص 141.

في الضرب والروي معا[1]، فقال حازم القرطاجني: "والذي يجب اعتماده في مقاطع القوافي أن تكون حروف الروي في كل قافية من الشعر حرفا واحدا بعينه غير متسامح في إيراد ما يقاربه معه"[2]. وهذه الروح هي التي استلهمتها نازك الملائكة في حرصها على تكثيف المماثلة في القافية لتحقيق التعويض الإيقاعي في القصيدة الجديدة التي تخلت عن وحدة البيت[3].

وعلى الرغم من أن معظم الشعراء المعاصرين قد خرجوا خروجا بينا عن هذا القانون إلى ميدان التعدد، فإن نزارا قد بقي وفيا بشكل واضح لوحدة القافية في شعره، إذ يبلغ عدد القصائد التي حافظت على هذه الوحدة ضربا ورويا ثلاثمائة وعشر قصائد بما يمثل نسبة 51,75% من مجموع قصائده الموزونة، لا تقتصر على شعره العمودي أو الذي كتب في مرحلة مبكرة من حياته، بل تمتد لتشمل عددا لا يستهان به من قصائد التفعيلة، منها نسبة كبيرة تعود إلى مراحل متأخرة من تجربته الشعرية، حيث إن ديوان "تزوجتك أيتها الحرية" مثلا، الذي صدر سنة 1988، تمثل فيه القصائد الموحدة القافية نسبة تفوق 58%، وأغلبها لا ينتمي إلى الشكل العمودي. ونمثل لها بقصيدة مطولة من هذا الديوان هي قصيدة "وطن بالإيجار" التي نأخذ منها هذين المقطعين:

- 1 -

كل نهار

أجلس عند صديقي الإيطالي (روبرتو)

كل نهارْ (فعلْ)

أحمل تخطيطات الشعرِ

وآكلها بدل الإفطارْ (فعلْ)

---

(1) سنرى في المستوى الثاني من المماثلة أن هناك تسامحا كبيرا في الخروج على هذه القاعدة نقدا وإنجازا.

(2) منهاج البلغاء، ص 272.

(3) قضايا الشعر المعاصر، ص 80.

صار (روبرتو) يعرف وجهي

صار يقيس مساحة حزني بالأمتارْ (فعلْ)

- 2 -

كل نهار

أمشي فوق الورق اليابس

كل نهارْ (فعلْ)

أتحدث في لغة الأعشاب

وأفهم إحساس الأشجارْ (فعلان)

كل نهار

أصنع أملا من ألوان الطيف

وأصنع شعبا من أزهارْ (فعلْ)

كل نهار

أنوي فيه ركوب البحر

تقول الشرطة: لا إبحارْ (فعلْ)

كل نهار

أبني وطنا أسكن فيه

فتجرفه الأمطار[1] (فعلْ)

إذ تتوحد القوافي كلها في روي الراء الساكنة، كما تتوحد في الضرب، إلا في حالة واحدة جاء فيها هذا الأخير على وزن فعلان (أشجار)، وهو مهمل ليس له مقابل في القصيدة كلها، كما أن وجوده لا يخرج، مع ذلك، عن إطار المماثلة الموقعية التي تخضع لها أضرب القصيدة. إذ أن كلا من (فعل) و(فعلان) ينتميان إلى نوع واحد من القوافي، حسب تحديد الخليل، هو المترادف الذي ينتهي في كل الأحوال بمقطع زائد الطول مع الحفاظ على إردافه (نهار - إفطار - أمتار - أشجار - أزهار - إبحار - أمطار...). فقد استغل نزار هذه المماثلة التامة في الضرب

(1) وطن بالإيجار، الأعمال الكاملة، 182/6 - 184.

والروي في أغلب قصائده الموزونة، كما أسلفنا، كما أنه وظفها في كثير من الأحيان لتحقيق التوازن في عدد كبير من مقاطعه النثرية[1]، وإن كان ذلك لم يرق عنده إلى إخضاع هذا النوع من القصائد إخضاعا كاملا لهذه المماثلة. ونمثل لهذا بالنموذج التالي:

جسمك مقام عراقي قديم
وقهوة وهالْ
وأمطار لؤلؤ كريم
و"إنه من سليمان،
وإنه بسم الله الرحمن الرحيم"[2]

إن ما يسترعي انتباهنا في هذا النموذج هو أن كل أضربه جاءت على وزن عروضي واحد (فعولْ) وهو ما يجعلها تنتمي إلى نوع واحد من القافية هو المترادف الذي جاء مردفا في كل الأحوال، مع انفراد كلمة (هال) بالألف بدل الياء، إضافة إلى انفرادها باللام رويا بدل الميم التي جاءت عليها بقية القوافي، مما يجعلها قافية مهملة الردف والروي، بينما جاءت بقية القوافي متماثلة تماثلا كاملا: ضربا وردفا ورويا (قديم - كريم - رحيم)، وهو ما يمنح هذا المقطع النثري إيقاعا مستمدا من هذه المماثلة التي تسعى إلى إعطاء قصيدة النثر عند الشاعر ملامح الغنائية، من خلال تكثيف التوازن في الجانب الصوتي. وإذا كانت وحدة القافية تمثل أهم مظهر لتكثيف المماثلة الموقعية في هذا العنصر عند نزار، فإن هناك مظاهر أخرى لا تقل عنها أهمية، وعلى رأسها التصريع.

فهذا العنصر الذي يعد ألصق بالقصيدة العمودية نجد أمثل تعريف له ما جاء عند التنوخي إذ قال: "وأما التصريع فهو أن يغير صيغة العروض فيجعلها مثل صيغة

---

(1) سنتحدث عن القافية في قصيدة النثر من منظور الموقع العروضي، باعتبار البيت، الذي يعد فضاء وموقعا لها، وحدة عروضية وُجدت في القصيدة الموزونة أصلا ثم انتقلت إلى قصيدة النثر. وهي تسمية إجرائية لأن ما يقابل القافية في النثر هو السجع.

(2) ليلة في مناجم الذهب، الأعمال الكاملة، 399/4.

الضرب ويستصحب اللوازم في الموضعين"[1]. فحديثه عن استصحاب اللوازم إشارة واضحة إلى تمام المماثلة (العروضية والصرفية) التي يُقيمها هذا العنصر بين العروض والضرب، مما يجعل البيت المصرع شبيها "بباب له مصراعان متشاكلان" كما قال ابن الأثير[2].

وينفرد حازم القرطاجني بإشارة ذكية إلى الدور الإيقاعي التوازني الذي يقوم به التصريع بالمماثلة التامة بين طرفين هما العروض والضرب إذ يقول: "**إن للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك**"[3].

ونظرا لهذه الأهمية التوازنية التي يحظى بها هذا العنصر الإيقاعي، فقد اعتنى به نزار عناية كبيرة، إذ بلغ عنده عدد القصائد المصرعة المطالع وحدها مائة قصيدة، بما يمثل نسبة 43,66% من مجموع قصائده العمودية. ولولا كثرة المجزوءات، التي يتراجع فيها هذا العنصر لهيمنة الإدماج في شعره، لكانت النسبة أعلى من ذلك. ومما يؤكد تجسيد هذا الجانب لميل الشاعر الشديد نحو الموازنة أن كل هذه القصائد المذكورة جاءت الأجزاء المصرعة فيها متماثلة الضرب والروي معا، إلا نموذجا وحيدا وقع التصريع في وزنه دون رويه، هو المتضمن في هذين البيتين الرمليين:

اكبري عشرين عاما ثم عودي	إن هذا الحب لا يرضي ضميري
حاجز العمر خطير وأنا	أتحاشى حاجز العمر الخطير[4]

حيث جاءت العروض في البيت الأول تامة لموافقة الضرب، ثم استمرت محذوفة في بقية أبيات القصيدة. إلا أن المماثلة لم تتجاوز هذا الجانب العروضي إلى التسجيع، إذ يشترط في تمام التصريع أن يشترك الجزءان في الروي أيضا. غير

---

(1) كتاب القوافي، ص 76.

(2) المثل السائر، 237/1.

(3) منهاج البلغاء، ص 283 (والتشديد من عندنا).

(4) اكبري عشرين عاما، الأعمال الكاملة، 772/2.

أن المماثلة الصوتية حاصلة، مع ذلك، بين العروض والضرب، لانتهائهما معا بياء المد، وإن كانت لا ترقى إلى مستوى تسجيع الصوامت.

وإذا أخذنا هذا العنصر من المنظور الزمني، فإننا نجد هيمنة واضحة له في دواوينه الأولى، غير أنه يستمر في فرض حضوره القوي حتى بداية السبعينيات، حيث يضم ديوان قصائد متوحشة (1970) قصائد مصرعة تمثل حوالي نصف قصائده العمودية (11/5). بل إنه ظل حاضرا في شعره حتى نهاية الثمانينيات، ضمن ديوان "سيبقى الحب سيدي" (1987)، وإن كان قد شهد انحسارا واضحا بعد ذلك، بسبب ميل الشاعر إلى قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر في مرحلة التسعينيات. وأهم ما يمكن استخلاصه من تغطية هذا العنصر الإيقاعي لفترة زمنية تقرب من الخمسين عاما هو أن الشاعر قد ظل يرى فيه مقوما صوتيا يجب استغلاله لتحقيق التواصل مع المتلقي العربي الذي ألفت أذنه استقبال هذه الكثافة الصوتية في مطالع القصائد، من جهة، ولتحقيق الغنائية المستمدة من كثافة توازنه، من جهة أخرى. هذه الغنائية التي يظل هدفها، كما أشرنا مرارا، هدفا تواصليا أيضا لا ينفصل عن رؤية الشاعر إلى مسألة الحداثة الشعرية عامة. ومما يزيد من تأكيد ما ذهبنا إليه هاهنا أن الشاعر لم يكتف بتصريع مطالع القصائد فقط بل تعداه في كثير من الأحيان إلى أوساطها، ليجسد تكثيف المماثلة بشكل واضح في أثناء القصيدة. وهي ظاهرة حضرت في أشعار القدماء واستحسنها بعض النقاد لدورها الإيقاعي والتواصلي معا[1]. كما أن لجوء الشاعر إلى هذا الضرب من تكثيف المماثلة في القافية ليس مقصورا على دواوينه الأولى، بل يمتد إلى مرحلة متأخرة من مراحل تجربته الشعرية، إذ يحضر بشكل بارز في ديوان "قصائد متوحشة" الذي نأخذ منه هذا النموذج:

لو أبحث عن جنس

لحصلتُ عليه من امرأة أخرى

من أية واحدة أخرى

لكنكِ معجزة كبرى

---

(1) انظر كتاب القوافي، ص78 وتحرير التحبير، ص 307، والعمدة، 326/1.

معجزة أكبر من كُبرى

تمطرني تمطرني شعرا

وأنا يا سيدتي رجلٌ

لا يقدر أن ينسى الشعرا[1]

فهذا المقطع مأخوذ من قصيدة عمودية هي "قصيدة واقعية"، وإن كان شكل كتابتها يوهم بأنها من النمط التفعيلي، وهو مكون من أربعة أبيات من الخبب التام أولها مدمج والبيتان التاليان له مصرّعان يمكننا إعادة كتابتهما كما يلي:

مـــن أيـــة واحـــدة أخـــرى	لكـــنك معجـــزة كبـــرى
معجـــزة أكبـــر مـــن كبـــرى	تمطرنـــي تمطرنـــي شـــعرا

والبيت الذي بعدهما:

وأنـــا يـــا ســـيدتي رجـــل	لا يقـــدر أن ينـــسى الـــشعرا

وفي هذين البيتين المصرعين يمكن أن نلمس تكثيف المماثلة بين القافيتين وما يقابلهما، حيث نجد أمامنا أربعة أطراف متماثلة ضربا (فعلن) ورويا، إضافة إلى انتهائها جميعا بمقاطع مفتوحة تمثلها الحركة المتلوة بألف المد (أخرى - كبرى - كبرى - شعرا).

وبهذا فإن التصريع قد شكل عند نزار عنصرا صوتيا يضاف إلى جميع أشكال التوازن الصوتي، التي تتصل بتكثيف المماثلة الموقعية في القافية خاصة، ليمنح شعره غنائية من جهة، وليربط متلقيه بالموروث الإيقاعي العربي الذي أولى هذا العنصر أهمية خاصة من جهة ثانية.

أما الشكل الأخير من أشكال تكثيف المماثلة التي وقفنا عليها عند نزار فهو الإيطاء الذي عرفه المرزباني بقوله: "والإيطاء أن تتفق القافيتان في قصيدة واحدة"[2]. وهو معدود من عيوب القوافي عنده وعند غيره من النقاد. إلا أن أكثرهم

(1) قصيدة واقعية، الأعمال الكاملة، 729/1.

(2) الموشح، للمرزباني، ص 28.

رأوا فيه عيبا خفيفا، إذ وصفه ابن عبد ربه بأنه "أحسن ما يعاب به الشعر"[1]. كما أن أكثرهم أخرج منه التكرير مع اختلاف المعنى[2]، مما يوحي بعلاقة موقفهم هذا بموقفهم من التجنيس، والتكرير، حيث استحسنوا الأول وكرهوا الثاني.

أما نزار فيمكن أن ندرج اهتمامه به ضمن اهتمامه بالتكرير عامة الذي يهيمن على شعره بشكل ملفت للنظر، بحيث رأى فيه عنصرا توازنيا اجتهد اجتهادا كبيرا في تنويعه، كما مر بنا في المبحث السابق. غير أن تكرير الايطاء يكتسب من موقعه في القافية ميزة إيقاعية تتجلى في بروز المماثلة فيه بروزا كاملا. وهذا ما دعا نزارا، في رأينا، إلى إيلائه أهمية خاصة في إطار اهتمامه بالتكرير عامة، لتحقيق التوازن الصوتي، ليقف بذلك في طرف مناقض لأدونيس الذي لم نعثر له في الديوان إلا على نماذج قليلة جدا تترجم ميله عن المماثلة الصوتية منها هذه الأبيات:

يا عالَما يسقط في جبيني
مرتسما كالجرح
لا تقترب، أقربُ منك الجرحْ
لا تغرني، أجمل منك الجرحْ
وذلك السحر الذي رمتهْ
عيناك في الممالك الأخيرهْ
مر عليه الجرحْ[3]

إذ تكررت كلمة الجرح أربع مرات في قواف متقاربة، مما يسمح بإبراز المماثلة الصوتية فيها. غير أن هذا النموذج يكاد يكون يتيما، حيث يقل نظيره في الديوان[4].

أما نزار، فإن الإيطاء يكثر عنده حتى يرقى إلى مستوى الظاهرة المميزة

(1) العقد الفريد، 508/5.
(2) انظر كتاب القوافي، ص 179 وسر الفصاحة، ص 185 والعمدة، 320/1.
(3) ساحر الغبار، الأعمال الكاملة، أدونيس، 283/1.
(4) نحيل إلى نموذج آخر شبيه بهذا ضمن المقطع السابع عشر من قصيدة: مرايا وأحلام الزمان المكسور، الأعمال الكاملة، أدونيس، 85/2.

لشعره، فيتم في كثير من الأحيان تكرير القوافي المتتالية كما في النموذج التالي:

منذ أن جئت إلى السلطة طفلاً

لم يقل لي مستشار القصر: كلّا

لم يقل لي وزرائي أبدا لفظة كلّا

لم يقل لي سفرائي أبدا في الوجه: كلّا

لم تقل إحدى نسائي في سرير الحب: كلّا[1]

إلا أن الأمر عنده يتجاوز في كثير من الأحيان الإيطاء في المقطع الواحد إلى هيمنته على القصيدة كاملة كما تجد في قصيدة "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" التي نأخذ منها هذا المقطع:

أشهد أن لا امرأةً

تقدر أن تقول إنها النساء إلا أنتِ

وإن في سرّتها مركز هذا الكونْ

أشهد أن لا امرأة

تتبعها الأشجار عندما تسير إلا أنتِ

ويشرب الحمام من مياه جسمها الثلجيّ إلا أنتِ

وتأكل الخراف من حشيش إبطها الصيفي إلا أنتِ

أشهد أن لا امرأة

اختصرت بكلمتين قصة الأنوثة

وحرضت رجولتي علي إلا أنتِ[2]

فقد تكررت عبارة (إلا أنت) في قوافي هذه القصيدة المكونة من عشرة مقاطع ثلاثا وعشرين مرة موزعة على القصيدة كلها، مما يبرز أهمية الإيطاء في بناء القافية في هذه القصيدة وفي عدد كبير غيرها من القصائد عند نزار.

---

(1) السيرة الذاتية لسياف عربي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 288/6.

(2) أشهد أن لا امرأة إلا أنت، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 744/2 (وهي قصيدة غناها كاظم الساهر).

إلا أن أمثل تجل للايطاء ولدوره الإيقاعي التوازني القائم على المماثلة الموقعية في القافية عند نزار هو ذلك الذي نجده في قصائده النثرية، بحيث يؤدي غياب التوازن العروضي في القافية، بسبب غياب الوزن، إلى اللجوء إلى الايطاء، باعتباره سبيلا إلى التعويض عن هذه المماثلة الغائبة. وكثيرا ما يكون التكرير هنا تكريرا كثيفا ومعتمدا على أكثر من كلمة واحدة كما في هذا المقطع:

لقد جعلتنا الحرب الأهلية حيوانين بريين

يتكلمان دون شهيه

ويتناسلان دون شهيه

ويلتصقان ببعضهما بصمغ العادات المكتسبه

قهوتي التركية عادة مكتسبه

وحمامك الصباحي عادة مكتسبه

ولون مناشفك عادة مكتسبه[1]

فإضافة إلى دور المماثلة الذي يقوم به الايطاء في هذا المقطع بتكرير كلمتي (شهيه) و(مكتسبه) يمكن أن نلمس دوره الواضح أيضا في تحقيق الموازنة بين المواقع التركيبية في عدة مواضع:

أ)	يتكلمان	دون	شهيه	
	يتناسلان	دون	شهيه	
ب)	قهوتي	التركية	عادة	مكتسبه
	حمامك	الصباحي	عادة	مكتسبه
	لون مناشفك	(......)	عادة	مكتسبه

وننهي التمثيل لهذا العنصر بنموذج يدل دلالة واضحة على تعمد الشاعر تكثيفه في قصيدة النثر ليساهم في عملية التعويض الإيقاعي عن غياب الوزن. وهو مقطع مأخوذ من قصيدة نثرية زاخرة بالموازنات الصوتية:

جسمك كتاب يُقرأ من كل الجهات

(1) هل تجيئين معي إلى البحر؟ الأعمال الكاملة، 866/2.

عموديا يُقرأ

وأفقيا يقرأ

في الصباح يقرأ

وفي المساء يقرأ

وفي وقت القيلولة يقرأ

من التفاتة العنق يقرأ

ومن شموخ النهدين يقرأ

ومن أصابع القدمين يقرأ

ومن استدارة الفخدين يقرأ

جسمك قارة متعددة اللغات[1]

فإضافة إلى تكرير كلمة واحدة تسع مرات في قوافي تسعة أبيات من هذا المقطع، يمكن أن نلمس الموازنة الشديدة التي يعمد إليها الشاعر بين المواقع التركيبية في نفس هذه الأبيات، مما يدفعنا إلى إرجاع هذه الموازنة إلى دور الإيطاء أساسا، كما رأينا في النموذج النثري السابق.

كما أنه يمكن أن نلمس في هذا المقطع أيضا ميلا واضحا من الشاعر نحو تكثيف المماثلة بين القوافي من خلال الإيطاء، كما أسلفنا، ومن خلال موازنته بين قافيتي البيتين الأول والأخير موازنة سجعية وعروضية تامة (الجهات/اللغات = /0// 00) مع المحافظة على إرداف كل منهما.

وبذلك، يكون ما دعوناه بتكثيف المماثلة في القافية قد كشف بشكل واضح ميل نزار نحو تحقيق أعلى درجات التوازن الصوتي في هذا العنصر من خلال:

- وحدة القافية التي ترقى في جل الأحوال إلى تحقيق المماثلة الصرفية والعروضية.

- والتصريع الذي يتجسد دوره التوازني بشكل أوضح في تسربه إلى وسط القصائد.

---

(1) ليلة في مناجم الذهب، الأعمال الكاملة، 406/6.

- والإبطاء الذي رأينا تحقق دوره التعويضي والتوازني بشكل أشد وضوحا في قصيدة النثر خاصة.

2 - المستوى الثاني: المماثلة الجزئية ومماثلة الأطراف المتعددة:

إذا كان المستوى الأول قد عمد فيه الشاعر، كما أسلفنا، إلى تكثيف المماثلة بين كل قوافي القصيدة الواحدة من خلال توحيدها أو تكريرها، أو بين هذه القوافي ومقابلاتها الموقعية من خلال التصريع، فإن هذا المستوى الثاني لا يقل عنه أهمية في تحقيق التوازن بين القوافي، بغاية تقوية الجانب التوازني في إيقاع القصيدة عند نزار عامة. وهكذا فقد رأينا تناوله من خلال مظهرين لتحقق المماثلة:

- أولهما ذو جوانب تقربه كثيرا من مستوى التكثيف، وإن كان يتميز عنه عموما بالتعدد، ونقصد به: **تعدد القافية.**

- وثانيهما قد يفضي الإغراق فيه إلى الانتقال إلى مستوى ترك المماثلة، ونقصد به **إهمال القافية.**

فإذا بدأنا بالمظهر الأول، وجب علينا التنبيه أولا إلى أن تصنيفنا له ضمن المستوى الثاني لا يتضمن أي زعم بكون الوحدة أكثر تحقيقا للتوازن والغنائية من التعدد. فالفرق بينهما واقع في نوع التوازن الذي يحققه كل منهما لا في درجته؛ إذ المماثلة حاصلة فيهما معا. والذي يدفعنا إلى هذا الاعتقاد أن تعدد القافية لا يعد بأية حال مقياسا لدرجة الإغراق في الحداثة أو عائقا أمام غنائية الشعر. وهذا ما نؤكده بعدة أدلة أولها موقف النقد العربي القديم الذي أقر بحسن هذا التعدد في بعض الأشكال الشعرية المستحدثة، ولم يعدّه عيبا، حيث قال ابن رشيق: "الوزن أعظم أركان حد الشعر، أولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة؛ إلا أن تختلف القوافي، فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن، وقد لا يكون عيبا نحو المخمسات وما شاكلها"[(1)]. وثاني هذه الأدلة ما يشهد به الواقع الشعري القديم من استحداث مجموعة من الأشكال الشعرية التي كانت مجالا لتعدد القافية، منها المخمسات التي أشار إليها ابن رشيق والمسمطات والموشحات

---

(1) العمدة، 268/1.

والمزدوجات التي يعود ظهورها إلى العصر العباسي الأول، إذ يعد بشار وأبو العتاهية أول من نظم عليها[1]، مما دفع بعض الباحثين إلى إرجاع هذا التعدد إلى المرحلة الجنينية لتكون الشعر العربي، حين كان الشاعر "ينشد بيتا أو بيتين من روي واحد ثم يسكت وينشد آخرين من روي آخر"[2]. وثالث هذه الأدلة ما يشهد به الواقع الشعري الحديث من لجوء الشعراء إلى تنويع القافية، سواء أكانوا حداثيين أم غير حداثيين، كما نجد عند شعراء أبوللو الذين نوعوا في القافية ضربا ورويا[3]. أما آخر هذه الأدلة فهو ما يشهد به الواقع الشعري عند نزار نفسه، حيث جاءت حوالي نصف قصائده المغناة متعددة القوافي هي: قارئة الفنجان - قصيدة التحديات - أشهد أن لا امرأة إلا أنت - يا ست الدنيا يا بيروت - اغضب - رسالة من تحت الماء - أسألك الرحيلا - أعنف حب عشته - قصيدة الحزن.

وفي ديوان الشاعر الغنائي أحمد رامي أيضا ما يؤيد هذا الذي ذكرناه عند نزار. وإضافة إلى هذا، فإن من الباحثين من يعتبر تعدد القافية أدخل في الاتجاه التواصلي، لما يوفره من تنوع إيقاعي يدفع الملل عن القارئ ويجعله أكثر انجذابا نحو القصيدة. يقول أحمد المعداوي: "لعل أقصى مكسب يمكن أن يحققه شاعر هو أن يصل بقارئه إلى أعلى قدر من الغبطة عن طريق الاستجابة لتوقعه حينا ومخالفة ذلك التوقع حينا آخر، وتلك تقنية أخرى من التقنيات التي أتقنها الشاعر في تعامله مع القافية قبل مجيء حركة الشعر الحديث بمئات السنين"[4].

وإذا تناولنا هذا الموضوع من زاويته التاريخية عند نزار، نجده شديد الحرص على مبدأ التدرج في الانتقال نحو تنويع القوافي. وهو مبدأ شكل أساسا من أسس التجديد التي تقوم عليها الرؤية التواصلية عنده، كما تؤكد ذلك آراؤه النظرية التي سبقت الإشارة إليها، وكما يدل عليه إنجازه الشعري أيضا فيما وقفنا عليه ضمن

(1) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 333.

(2) المرشد، ص 826.

(3) موسيقى الشعر، سيد البحراوي، انظر الفصلين الثاني والثالث.

(4) أزمة الحداثة، أحمد المعداوي، ص 66.

بعض مباحث هذا الكتاب.

وهكذا، فقد بدأ النزوع نحو هذه الظاهرة منذ ديوانه الأول "قالت لي السمراء" (1944) الذي ضم قصيدة واحدة متنوعة القوافي هي قصيدة "البغي". وهي قصيدة رملية من الشكل المقطوعي قسمها الشاعر إلى أربعة مقاطع أولها بضرب صحيح (فاعلاتن) والثلاثة الباقية بضرب محذوف (فاعلن). أما الروي فينتقل فيه من اللام الموصولة بالهاء إلى الراء فالنون فاللام.

وهذه البداية في التنويع بالشكل المقطوعي نجدها عند شاعر نراه قريبا من نزار في المحافظة على مفهوم الإيقاع هو بدر شاكر السياب الذي كانت أول قصيدة له متعددة القوافي هي "أغنية الراعي" التي تتكون من سبع قواف متوالية بعدد المقاطع الذي يصل إلى ثمانية، مع استثناء قافية واحدة تم تكريرها في مقطعين غير متواليين. والقصيدة مؤرخة بتاريخ 1944/02/14.

وقد تلت هذه القصيدةَ، قصيدة البغي، عند نزار مرحلةٌ رأينا تسميتها بالمرحلة التجريبية في الإيقاع. تجلت بعض ملامحها في انتقال الشاعر نحو قصيدة التفعيلة. وتجسدها في مجال القافية أيضا مجموعة من القصائد الموزعة على دواوينه التي سبقت فترة الستينيات وهي: "سامبا" (1949) و"قصائد" (1956) و"يوميات امرأة لا مبالية" (1958)[1]. ففي بعض القصائد التي تضمنتها هذه الدواوين يستفيد الشاعر من أشكال تنوع القافية المعروفة في الشعر العربي كالمسمط والموشح، مثلما نجد في قصيدتي "لماذا؟" و"عيد ميلادها" ضمن ديوان "قصائد"، وكما تمثله بشكل جلي قصيدة "سامبا" التي تتبع في كثير من مقاطعها تنوعا في التقفية يسير على النظام التالي: أ ب ب أ – ج د د ج – هـ و و هـ ... مثلما نلمس في هذا النموذج:

غطُّ قوسَهْ

في شرايين الشفقْ

خشب القوس احترقْ

---

(1) هي مؤرخة في الأعمال الكاملة بتاريخ 1968، لكن الشاعر يصرح في موضع آخر بأنها قد طبعت بعد عشر سنوات من كتابتها. انظر الأعمال الكاملة، 296/7.

حين مسّهْ

••

وأشارا

فعلى ضلْع الكمنْجا

وترٌ يسفحُ وهْجًا

وشرارًا

••

أي رقصهْ

ثرّةُ الغنْج جريئهْ

رضعت ثدي الخطيئهْ

فهي قصه[1]

وعموما، فإن تنوع القافية قد ظل في هذه المرحلة متأثرا بالأشكال الشعرية المعروفة في الشعر العربي في خضوعه للتوالي والتناوب المنتظمين المعتمدين عنده على المقاطع، مع أن ديوان قصائد قد ضم، إلى ذلك، بعض مؤشرات الانتقال إلى التنوع غير المنتظم في القافية الذي جسدته بعض القصائد، كقصيدتي "وجودية" و"قصة راشيل شوارزنبرغ"، ليبدو هذا التنوع واضحا في الدواوين الموالية، كديوان "حبيبتي" (1961) و"الرسم بالكلمات" (1966) و"قصائد متوحشة" (1970)... إذ جاء مصاحبا للميل الواضح الذي أبداه نزار نحو قصيدة التفعيلة في هذه الدواوين وما تلاها. وبذلك يتأكد لنا محافظة الشاعر على مبدأ التدرج في تنويع القافية بالانتقال من الأشكال البسيطة المألوفة في الشعر العربي القديم إلى الأشكال التي تعتمد التناوب غير المنتظم، والتي تعد ألصق بتجربة الشعر المعاصر.

وإذا نحن تركنا هذا الجانب وانتقلنا إلى أشكال المماثلة التي تحكم تعدد القافية عند نزار، نجد بالإمكان تقسيمها إلى ثلاثة أشكال هي:

- تعدد الضرب والروي.

---

(1) سامبا، الأعمال الكاملة، 1/177 - 178.

- وحدة الروي وتعدد الأضرب.
- وحدة الضرب وتعدد الروي.

وهذه الأشكال تعد جميعا مجالا خصبا للمماثلة بين القوافي، لا تقل قيمته الإيقاعية التوازنية عن المستوى الأول المتضمن لوحدة القافية كما سنبين من خلال هذا التناول.

2. 1. تعدد الضرب والروي:

في هذا الشكل تتم المماثلة بين مجموعات متعددة من القوافي، سواء أتعلق الأمر بالأشكال البسيطة المعتمدة على التوالي المنتظم (الشكل المقطوعي) أو التناوب المنتظم (الأشكال التجريبية التي استفاد فيها الشاعر من الموشح والمسمط)؛ أم تعلق الأمر بالشكل الحديث المعتمد على تناوب غير منتظم للضرب والروي معا.

وإذا كانت الأشكال الأولى أميل إلى تكثيف المماثلة، بسبب ما يطبع التنوع فيها من انتظام في التناوب، من جهة، وما يطبع التوالي من اعتماد على المقاطع، بحيث يصير كل مقطع مستقلا بقافية[1]، مما يجعل التنوع أقل وضوحا وأقل تأثيرا في إيقاع القصيدة، فإن التنوع في الشكل الثاني يبدو أكثر تأثيرا ووضوحا، دون أن يعني ذلك التخلي عن عنصر المماثلة الذي يظل حاضرا في كل هذه الأشكال، كما يبدو من هذا النموذج:

أن تكوني امرأة أو لا تكوني	(فاعلاتن)
تلك تلك المسألة	(فاعلن)
أن تكوني امرأتي المفضلة	(فاعلن)
قطتي التركية المدللة	(فاعلن)
أن تكوني الشمس يا شمس عيوني	(فعلاتن)

(1) انظر على سبيل المثال قصيدة "يا زوجة الخليفة" (الأعمال الكاملة، 699/1) التي جاء نصفها الأول على الضرب الرجزي فعولن وروي الفاء الموصولة بالهاء، ونصفها الثاني على ضرب فعولْ وروي الراء.

ويدا طيبة فوق جبيني (فعلاتن)
أن تكوني في حياتي المقبلة (فاعلن)
نجمة أو وردة أو سنبلة (فاعلن)
تلك تلك المشكله[1] (فاعلن)

يمثل هذا المقطع حالة من أقصى الحالات التي وقفنا عليها لتحقق التعدد داخل المقطع الواحد عند نزار. ومع ذلك فإن المماثلة بين القوافي ظاهرة فيه ظهورا شديدا، إذ تشمل التوازن التام بين الضرب والروي في البيت الأول والخامس والسادس من جهة، وفي بقية الأبيات من جهة ثانية. وهو ما يدل على أن التنوع عند نزار، وإن كان تجسيدا لجانب المخالفة بين قافية وأخرى، يعد مجالا لظهور المماثلة من خلال التوازن الكثيف الذي يحققه الشاعر بين القوافي ضربا ورويا، بحيث يندر ألا تجد القافيةُ داخل هذا التنوع مثيلات لها في القصيدة أو المقطع، غالبا ما يكون حضورها الكمي واضحا للعيان.

ومما يدل أيضا على ميل الشاعر نحو تكثيف المماثلة في القافية، رغم تعددها، ما يلاحظ في كثير من الأحيان من تردد قافية واحدة مهيمنة تبنى عليها القصيدة، وفي أثنائها قواف ثانوية تتناوب معها، كما تشهد بذلك مجموعة كبيرة من القصائد، منها قصيدة "المذبحة" (123/2) و"دعوة إلى حفلة قتل" (225/2) و"الحب في الجاهلية" (233/2) و"وصفة عربية لمداواة العشق" (239/2) و"حين أحبك" التي نأخذ منها هذين المقطعين:

يتغير حين أحبك شكل الكرة الأرضيّة (فعلن)
تتلاقى طرق العالم فوق يديك وفوق يديّة (فعلاتن)
يتغير ترتيب الأفلاكْ (فعْلان)
تتكاثر في البحر الأسماكْ (فعْلان)
ويسافر قمر في دورتي الدموية (فعلن)
يتغير شكلي (فعلاتن)

---

(1) هاملت شاعرا، الأعمال الكاملة، 677/1.

أصبح شجراً ... أصبح مطرا

أصبح ضوءا أسود، داخل عين إسبانية (فعلن)

* * *

تتكون حين أحبك أودية وجبالْ (فعلان)

تزداد ولادات الأطفالْ (فعلان)

تتشكلُ جزُر في عينيكِ خرافية (فعلن)

ويشاهد أهل الأرض كواكب لم تخطر في بالْ (فعلان)

ويزيد الرزقُ، يزيد العشقُ، تزيد الكتب الشعرية (فعلن)

ويكون الله سعيدا في حجرته القمريه[1] (فعلن)

ففي هذين المقطعين تهيمن قافية واحدة بروي، هو الياء المشددة الموصولة بالهاء، وضرب هو (فعلن)، مع استثناء البيت الثاني الذي ضربه على (فعلاتن). وهو ليس اختلافا على كل حال، إذ يشترك مع بقية الأضرب المقابلة في كونها جميعا من نوع المتواتر (– 0 – 0). وهيمنة هذه القافية تستمر في كل القصيدة تتخللها في كل مقطع قافية ثانوية، كما في هذين المقطعين، حيث تظهر في المقطع الأول قافية مترددة في بيتين بضرب (فعلان) وروي الكاف الساكنة، إضافة إلى قافية مهملة الروي في البيت السادس.

وفي المقطع الثاني تتوزع قافية أخرى على ثلاثة أبيات بضرب "فعلان" وروي اللام الساكنة، لتستمر بعد ذلك القافية الأولى مهيمنة بضربها ورويها على بقية مقاطع القصيدة، مما يؤكد أن الشاعر ظل ميالا إلى إبراز المماثلة بين القوافي وتكثيفها حتى في هذا الشكل المبني على التنوع، إذ لم يصل هذا التنوع إلى درجة كمية يطغى فيها على القصيدة ليتراجع دور المماثلة، إلا في قصائد قليلة جدا أغلبها يعود إلى مرحلة متأخرة كقصيدتي "قراءة ثانية لمقدمة ابن خلدون" و"أبو جهل يشتري فليت ستريت" اللتين ضمهما ديوان "الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق" (1989).

---

(1) حين أحبك، الأعمال الكاملة، 187/2 – 188.

2.2. وحدة الروي وتعدد الأضرب:

يقترب هذا الشكل اقترابا نسبيا من وحدة القافية، من خلال قصر التعدد على الأضرب دون الروي، مما يمنح القافية نسبة من المماثلة الناتجة عن تردد روي واحد في آخرها. والواقع أننا لم نعثر من هذا الشكل إلا على نماذج قليلة في الديوان، جلها من الخبب المتنوع الأضرب، ونمثل لها بالمقطعين التاليين:

إني قديس الكلماتِ
وشيخ الطرق الصوفية (فعلاتن)
وأنا أغسل بالموسيقى وجه المدن الحجرية (فعلاتن)
وأنا الرائي والمستكشفُ
والمسكون بنار الشعر الأبدية (فعلاتن)
كنتُ كموسى
أزرعُ فوق مياه البحر الأحمر ورداً
كنت مسيحا قبل مجيء النصرانية (فعْلن)
كل امرأة أُمسكُ يدها
تصبح زنبقة مائية (فعْلن)

• • •

كان هنالك ألف امرأة في تاريخي
إلا أني لم أتزوج بين نساء العالم
إلا الحريه[1] (فعْلاتن)

فهذان المقطعان يضمان وحدة في الروي وتناوبا في الأضرب بين "فعلن" و"فعلاتن". غير أن عودتنا إلى المفهوم الخليلي للقافية تدلنا على أن هذين الشكلين معا ينتميان إلى نوع واحد هو المتواتر المنتهي بمتحرك بين ساكنين (– 0 – 0)، مما يجعل المماثلة حاصلة في الأضرب أيضا، على الرغم مما قد يوهم به تنوع تفاعيلها من تناوب "فعلن" و"فعلاتن". وإذا أضفنا إلى هذه المماثلة ما وقفنا عليه

(1) تزوجتك أيتها الحرية، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 151/6 – 152.

من وحدة الروي، فإنه يمكن القول باطمئنان بأن هذا الشكل من أشكال التعدد ما هو في حقيقته إلا وجه من أوجه وحدة القافية، بسبب ما يعمد إليه الشاعر من تكثيف للمماثلة فيه ضربا ورويا، على الرغم من أن تفاعيل أضربه قد توهم بخلاف ذلك، كما نلمس في هذه الأبيات الرجزية أيضا:

تغيرتْ خرائط النساء في دفاتري

تغيرت ملامح الجبالِ والوديان والحنطة والعنبْ (فعو)

تغيرت مناجم الفضة والذهبْ (فعو)

فلا هناك علبةٌ

ولا هناك خولةٌ

ولا هناك زينبٌ

ولا هناك قهوة ولا رُطَبْ[1] (متفعلن)

حيث جمع الشاعر بين ضربين لروي واحد هما "فعو" و"متفعلن" لانتهائهما معاً بوتد مجموع، مما يجعلهما منتميين إلى نوع واحد من القافية هو المتدارك.

2. 3. وحدة الضرب وتعدد الروي:

يتضمن هذا النمط من التعدد اقترابا أكثر نحو تكثيف المماثلة، بسبب هيمنة الموازنة العروضية على قوافيه. وهو يتمتع بحضور لا بأس به في الديوان مقارنة مع سابقه، إذ يبلغ عدد القصائد الخاضعة له ثلاثين قصيدة موزونة، نمثل لها بهذا النموذج:

صباح الخير يا حلوهْ (مفاعيلن)

صباح الخير يا قديستي الحلوهْ (مفاعيلن)

مضى عامان يا أمي

على الولد الذي أبحرْ (مفاعيلن)

برحلته الخرافيهْ (مفاعيلن)

وخبأ في حقائبهِ

(1) لا بد أن أستأذن الوطن، نفسه، 514/5.

صباح بلاده الأخضرْ (مفاعيلن)

وأنهُرَها وأنجُمَها وكل شقيقها الأحمرْ (مفاعيلن)

وخبأ في ملابسهِ

طَرابيناً من النعناع والزعترْ (مفاعيلن)

وليلكةً دمشقيه[1] (مفاعيلن)

يتضمن هذا المقطع ثمانية أبيات من الوافر يتنوع فيها الروي بين الواو والياء المشددة الموصولتين بالهاء المنقلبة عن تاء التأنيث، والراء الساكنة. وإذا كان عنصر المماثلة متحققا في هذا الجانب رغم خضوعه للتعدد، بسبب عدم إهمال أي روي في المقطع (وفي القصيدة كلها)، بحيث يوازن كل روي مثيله (حلوه/حلوه - أبحر/أحمر/أخضر/زعتر - خرافيه/دمشقيه)، فإن هذه المماثلة تزداد وضوحا بتوازن أضرب المقطع (وأضرب القصيدة كلها)، توازنا عروضيا تاما، بحيث جاءت جميعا على وزن واحد (مفاعيلن)، ليكون بذلك هذا النمط من التعدد جامعا بين تكثيف مماثلة الأضرب والمماثلة بين الأطراف المتعددة في الروي، مما يجعله محافظا على مفهوم الموازنة الموقعية من خلال الحفاظ على مفهوم القافية ضربا ورويا.

وإذ قد أنهينا الحديث عن تعدد القافية بمختلف أشكاله، ورأينا ميله إلى إبراز المماثلة بين القوافي ضربا ورويا، فإننا ننتقل إلى الحديث عن المظهر الثاني للمماثلة في هذا المستوى، والمتمثل في **إهمال القافية**.

والواقع أن هذا المظهر يتضمن، في صورته المجردة، ميلا نحو التحرر من القافية والحد من نسبة المماثلة فيها، من خلال عزل قافية أو مجموعة من القوافي عن إطار التوازن الذي تسير عليه القصيدة. وقد اهتم به من الشعراء المعاصرين خاصة: صلاح عبد الصبور، كما دلتنا على ذلك قراءة ديوانه، كما استغله أدونيس في قصائده الأخيرة خاصة وجعله مجالا للتجريب الذي يقف بالقافية في كثير من الأحيان على تخوم الإرسال، فلا يفصلها عنه إلا تردد قافية بين الحين والحين في ثنايا القصيدة كما نلمس في هذا النموذج:

---

(1) خمس رسائل إلى أمي، الأعمال الكاملة، 1/529.

أخذتني رياحي والليل طفلٌ (فاعلاتن)

في ثيابي وألقتْ (فاعلاتن)

لغطاء رقيق صباي: شموسٌ (فعلاتن)

وغيوبٌ

وأرضٌ (فاعلاتن)

تبطن ذاك الغطاءْ (فاعلان)

وأنا الآن فيه ومنه نسيجٌ (فعلاتن)

يتمزق، ماء التعلل شح من القائلُ:

طعم حواء مرٌّ

وآدم سمٌّ[1] (فعلاتن)

فالمقطع من المتدارك، يتكون من سبعة أبيات، كما هو مبين، قوافيها جميعا مهملة الروي، باستثناء الروي الذي ضربه "فاعلان"، فإن في القصيدة ما يقابله. وهذا ما يجعل المقطع أقرب إلى إرسال الروي منه إلى التزام القافية ضربا ورويا.

أما نزار فإن إهمال القافية لم يصل عنده إلى هذا الحد من الكثافة، إذ لا يكاد يتجاوز قافية واحدة مهملة أو اثنتين في القصيدة الواحدة إلا نادرا. وقد اتخذ عنده عموما ثلاثة أشكال هي:

أ) إهمال الضرب والروي: هو أكثر أشكال الإهمال خروجا عن المماثلة، إذ يخالف بين القافية وغيرها من قوافي القصيدة مخالفة عروضية وصرفية. إلا أن تأثيره في شعر نزار لا يكاد يذكر، لسببين: أولهما قلتُه في الديوان، إذ لا تكاد تبلغ نماذجه العشرين. وثانيهما قلة حضوره في القصيدة نفسها، حيث يقتصر في الأغلب الأعم على قافية أو اثنتين، كما نجد في قصيدة "التأشيرة" التي تضم قافيتين مهملتين ضربا ورويا موزعتين على المقطعين الثاني والخامس، فلا يبقى تجسيدهما للمخالفة واضحا في القصيدة ولا في المقطع نفسه، كما يبدو من هذا النموذج:

في مركز للأمن في بلادِنَهْ (متفعلن)

---

(1) أبجدية ثانية، أدونيس، ص 132.

وليس في الكونغو ولاتنزانيا (مستفعلن)

الشمس كانت تلبس الكاكيّ

والأشجار كانت تلبس الكاكيّ

والوردة كانت تلبس الملابس المرقّطَة (متفعلن)

كان هناك الخوف من أمامنا (متفعلن)

والخوف من ورائنا (متفعلن)

وضابطٌ مدججٌ بخمس نجمات وبالكراهية (متفعلن)

يجرنا من خلفه كأننا غنمْ (فعو)

من يوم قابيلَ إلى أيامنا (متفعلن)

كان هناك قاتل محترفْ

وأمة تُسلخ مثل الماشية[1] (مستفعلن)

القافية المهملة ضربا ورويا في هذا المقطع (وفي القصيدة كلها) هي الموجودة في البيت السابع "فعو". إلا أن كون ضربها جاء على شكل وتد مجموع يجعلها متوازنة مع بقية أضرب المقطع التي تنتهي بهذا الوتد أيضا، مما يقلل من أهمية الاختلاف العروضي الذي يسببه الإهمال هنا ويجعله مقصورا على الجانب الصرفي، مع أن الشاعر يسعى إلى إخفاء هذا الأخير أيضا في عموم شعره بعدم تكثيفه في القصيدة الواحدة.

ب) **إهمال الضرب**: يسعى هذا الشكل إلى تجسيد المخالفة في الجانب العروضي بين القافية المهملة وغيرها من قوافي القصيدة. إلا أنه يخضع لما يخضع له الشكل السابق من قلة تأثيره وسعي الشاعر إلى إخفائه وعدم تكثيفه في القصيدة الواحدة، كما يبدو من هذا المقطع:

كل نهار

أمشي فوق الورق اليابس

كل نهارْ (فعْلْ)

---

(1) التأشيرة، الأعمال الكاملة، 94/6.

أتحدث في لغة الأعشابِ

وأفهم إحساس الأشجارْ (فعْلان)

كل نهار

أصنع أملا من ألوان الطيفِ

وأصنع شعبا من أزهار[1] (فعْلْ)

فهذا مقطع من قصيدة طويلة تسير كلها على قافية موحدة ضربا ورويا، ما عدا ضربا واحدا جاء مهملا هو "فعلان". وهذا الضرب نفسه إذا نظرنا إليه نجده مختوما بمقطع زائد الطول، مما يعني انتماءه إلى قافية المترادف التي تنتمي إليها جميع أضرب القصيدة، وهو يجعل هذا الإهمال عند الشاعر أميل إلى المماثلة منه إلى الاختلاف. هذا مع قلته في الديوان عامة وعدم الإكثار منه في القصيدة الواحدة.

ج) **إهمال الروي**: هو الشكل الأكثر حضورا في إهمال القافية عند الشاعر، حيث يسعى إلى المحافظة على تردد أضرب متماثلة، مع تجسيد الاختلاف في الجانب الصرفي. وإذا كان حضوره في الديوان عامة حضورا لا بأس به، مقارنة بسابقيه، فإن حضوره في القصيدة الواحدة لا يتعدى إهمال قواف قليلة جدا، لتبقى المماثلة هي المهيمنة. ولم نعثر على أية قصيدة يصل فيها الإهمال إلى درجة الوضوح التي وقفنا عليها عند أدونيس. وأقصى درجة يصل إليها التكثيف، في قصائد قليلة، هو ما نلمسه في هذا المقطع:

قصفوا الحنطة والزيتون والتبغَ

وأصوات البلابلْ (فاعلاتن)

قصفوا قدموسَ في مركبهِ (فعلن)

قصفوا البحر وأسراب النوارسْ (فاعلاتن)

قصفوا حتى المشافي والنساء المرضعاتْ (فاعلاتْ)

وتلاميذ المدارسْ (فاعلاتن)

(1) وطن بالإيجار، الأعمال الكاملة، 183/6.

قصفوا سحر الجنوبياتِ

واغتالوا بساتين العيون العسلية (فعلاتن)

ورأينا الدمع في جفن عليّ

وسمعنا صوته وهو يصلي

تحت أمطار سماء داميه[1] (فاعلن)

فهذا المقطع يضم ثلاث قواف ذات روي مهمل، هي التي يضمها البيت الأول والثاني والرابع. ومع ذلك فإن المماثلة السجعية تبقى حاضرة من خلال توازن مجموعة من قوافي هذا المقطع في هذا الجانب، وكذا من خلال هيمنة هذه المماثلة على القصيدة في عمومها، مما يجعل إهمال الروي فيها قليل التأثير. ويزيد من قلة تأثيره تجاوب أضرب القوافي المهملة الروي مع أضرب أخرى داخل القصيدة. هذا مع الإشارة إلى ندرة أمثال هذا النموذج في ديوان الشاعر.

وبذلك يبدو الشاعر في هذا المستوى الثاني أيضا ميالا إلى الموازنة بين القوافي من خلال تجسيد مفهوم المماثلة الذي لم يقلل من قيمته الإيقاعية في القصيدة النزارية طرْقُ الشاعر لباب التعدد ولا ميله أحيانا إلى إهمال بعض القوافي.

3 - المستوى الثالث: ترك المماثلة (إرسال القافية)

يعد هذا المستوى من التعامل مع القافية أكثر المستويات الثلاثة اختصاصا بالشعر الحديث عامة وبتجربة الحداثة منه خاصة، على الرغم من وجود إرهاصات له في التجربة الرومانسية، كما أشار إلى ذلك غير واحد من الباحثين[2]. وقد طرقه بعض المعاصرين مثل أدونيس في بعض من قصائده[3]، وتبعه في هذا التجريب

(1) تنويعات نزارية على مقام العشق، ص 264 - 265.

(2) انظر: موسيقى الشعر، الدكتور شكري محمد عياد، ص104. والشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 2 - الرومانسية العربية، محمد بنيس، ص51، والشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الدكتور عز الدين إسماعيل، ص 59، وفي بلاغة القصيدة المغربية، ص 255.

(3) انظر مثلا: سمعته وفمه حجارة، الأعمال الكاملة، 242/1 وقصيدة "الكتابة" 425/2 و"أبو دلامة" ضمن ديوان "الكتاب، أمس المكان الآن" 42/2، و"أحمد بن حنبل". ضمن المرجع نفسه، 295/2.

الشاعر المغربي محمد بنيس في بعض قصائده الثمانينية كقصيدة "موسم الحضرة" التي نكتفي منها، نظرا لطولها الشديد، بإيراد أواخر مقاطعها التي هي في الوقت نفسه أواخر الأبيات:

المقطع الأول: وكان الجذب ما وصى به أهلي (وافر)

المقطع الثاني: رأس قطعوه على أعشاب سبو (خبب)

المقطع الثالث: يراني الماء لونا موحشا يصغي وينشغل (وافر)

المقطع الرابع: أنا المقصي من عتبات أهلك أيها الشرق القريب (وافر)

المقطع الخامس: رافق حالات لا يعرفها إلا سري (خبب)

المقطع السادس: أيها الشرق الصديق[1] (نثر)

فالقوافي المرسلة في هذه المقاطع هي: به أهلي (مفاعيلن) - ب سبو (فعلن) - وينشغل (مفاعلتن) - قريب (فعولن) - لا سري (فعلاتن) - صديق (فعول).

وعلى العكس من هذا التوجه التجريبي الذي يسعى إلى تقليص الجانب الصوتي الغنائي في الشعر بإلغاء دور القافية، فإن هذه الأخيرة قد ظلت عند نزار عنصرا لا غنى عنه في إقامة الإيقاع، إذ جاءت كل قصائده الموزونة محافظة على تردد القافية ضربا ورويا، على الرغم مما تسرب إليها أحيانا من إهمال لم يبلغ درجة الهيمنة على أية قصيدة من هذه القصائد، ما عدا نموذجا واحدا عثرنا عليه ضمن قصيدة "المهرولون" يشمل مقطعا واحدا منها فقط هو المقطع الأخير:

وانتهى العرسُ

ولم تحضر فلسطين الفرحْ (فاعلن)

بل رأت صورتها مبثوثة عبر كل الأقنية (فاعلن)

ورأت دمعتها تعبر أمواج المحيطْ (فاعلاتْ)

نحو شيكاغو وجيرسي وميامي

وهي مثل الطائر المذبوح تصرخْ: (فاعلاتن)

ليس هذا العرس عرسي

---

(1) مواسم الشرق، محمد بنيس، ص 33 - 41.

ليس هذا الثوب ثوبي

ليس هذا العار عاري

أبدا يا أمريكا (فعلاتن)

أبدا يا أمريكا (فعلاتن)

أبد يا أمريكا[1] (فعلاتن)

فالأجزاء التي تحتل مواقع القوافي في هذا المقطع لوجوب الوقوف عليها هي: الفرح (فاعلن) - (مب) ثوثة (فاعلن) - أقنية (فاعلن) - المحيط (فاعلاتْ) - ... بوح تصرخ (فاعلاتن) - أمريكا (فعلاتن). وهي كلها مهملة الروي، باستثناء الكلمة الأخيرة التي ترددت ثلاث مرات وترددت في أثناء القصيدة أيضا. وهو ما يجعل هذا المقطع يقترب كثيرا من حدود إرسال القافية. إلا أننا إذا نظرنا إلى أضرب هذا المقطع نجدها جميعا متجاوبة مع أضرب مجاورة لها (فاعلن - فاعلاتن) أو مع أضرب في مقاطع أخرى من القصيدة (فاعلات)، ليبقى الإرسال، بذلك، مقصورا على الروي دون الضرب. وهو ما عده عز الدين إسماعيل، في تعليقه على قصيدة لعبد الرحمن شكري، حفاظا على القافية أكثر مما هو خروج عنها[2]. وإذا أضفنا إلى هذا الاعتبار أن الأمر مقصور على هذا المقطع وحده دون بقية مقاطع القصيدة، يبدو لنا بجلاء ميل الشاعر عن إرسال القافية إلى الاعتناء بها والاعتماد عليها في بناء الإيقاع. وهو ما أكدناه حول عموم شعره في هذا المبحث، حيث تزداد أهميتها التوازنية بإخضاعها للمماثلة في جل قصائده، سواء أكانت هذه المماثلة كثيفة أم جزئية (الإهمال) أم واقعة بين أطراف متعددة، إذ لا يقلل من بروزها ما قد يطبعها من تعدد أو ما يعتريها أحيانا من إهمال.

وبوصولنا إلى هذه النتيجة، يكون قد تأكد لنا بما لا يدع مجالا للشك ثبات أهم عنصر في الحفاظ على المفهوم الغنائي للإيقاع عند نزار، وهو القافية، على الرغم من التجديد الذي شهده هذا العنصر في انتقاله التدريجي من الوحدة إلى

---

(1) تنويعات نزارية على مقام العشق، ص 262.

(2) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص 59.

التعدد؛ بحيث ظل هذا التجديد مراعيا لإقامة التواصل مع المتلقي لخضوعه للتجديد، من جهة، ولمحافظته على جوهر القافية القائم على المماثلة من جهة ثانية. وهو ما يجعل نزارا متميزا في محافظته على القافية عن أدونيس الذي لم يعرها كبير اهتمام كما لاحظ باحث آخر هو أحمد بسام ساعي في معرض مقارنته بين الشاعرين[1].

المبحث الثالث: بنية البيت

إذا كانت تجربة الشعر المعاصر قد حملت معها، منذ بداياتها، اضطرابا شديدا في تسمية البيت الشعري لدى النقاد[2]، فإنها قد حملت معها أيضا تصورين متناقضين في تعيين حدود هذا البيت.

أول هذين التصورين يستند إلى الجانب الخطي. وقد وجد جذوره في تسميات: السطر الشعري والجملة الشعرية عند عز الدين إسماعيل[3]، وجسده بشكل جلي محمد بنيس في اعتماده الواضح على المعيار البصري في تعيين البيت، بدل المعايير الموسيقية السمعية: "كان الشاعريون العرب القدماء قد استنبطوا استواء واعتدال وانفصال وتساوي الوحدات العروضية وتمام الوزن والقافية بالاقتصار على البنية السمعية للبيت المنتمي للنمط الأولي. وبانفجار هذه البنية قديما وحديثا، ترسخ انفجار المفهوم نفسه، ولا بديل لنا غير قبول البنية المكتوبة واعتمادها أساسا للتنظير والتحليل، وهو ما وصل إليه بينوادو كورنيليي وقبل به لوتمان أيضا"[4].

إن الطريقة التي ألغى بها بنيس المعيار السمعي هنا، باعتباره عاجزا عن استيعاب التجربة الحديثة، تبدو غريبة حقا. لكن غرابتها تزول إذا عرفنا أغراضها

---

(1) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 65.

(2) انظر هذه الاختلافات في "الجملة في الشعر العربي" ص 160 - 166 والعروض، ص394 وما بعدها. والباحثان معا يتبنيان مفهوم البيت بدل الشطر أو السطر الشعري أو الجملة الشعرية. وهو ما يذهب إليه باحث آخر هو محمد بنيس (الشعر المعاصر، ص116).

(3) الشعر العربي المعاصر، ص 83 وما بعدها.

(4) الشعر العربي الحديث، 1 - التقليدية، ص 125.

بعد ذلك: فقد استند الباحث إلى هذا المفهوم ليقرر أن تجربة الشعر الحديث قد أنجبت شكلين إيقاعيين للبيت الشعري:

- أولهما ينتهي فيه البيت بوقفة قبل نهاية سطر الصفحة.

والثاني يستمر فيه تدفقه بعد نهاية السطر.

ونظرا لكون الشكل الأول يتضمن، فيما يتضمنه، البيت التقليدي، فقد جعله الباحث مميزا لتجربة الشعر المعاصر، بينما ينتمي الشكل الثاني إلى الكتابة الجديدة التي تمثلها، بشكل جلي، قصيدة "هذا هو اسمي" لأدونيس[1]. وعندما نتحدث عن الكتابة الجديدة فإننا نتحدث عن تجربة انخرط فيها الباحث نفسه تسعى إلى إلغاء الحدود البصرية بين الشعر والنثر[2]، ويهدف إلى نسبة فضل الريادة فيها إلى أدونيس.

وهذا يعني أن إلغاء المعيار السمعي، وإحلال المعيار البصري مكانه لا يستند إلى أساس متماسك في حل إشكالية البيت، بقدر ما يهدف إلى التضخيم من شأن التجربة الأدونيسية في الكتابة الجديدة التي خاض غمارها الباحث نفسه، كما أسلفنا، بإلغاء الحدود البصرية بين الشعر والنثر.

ولعل أكبر تحدّ يواجهه هذا المعيار هو عدم انضباط الشكل الطباعي البصري للبيت المعاصر الذي قد يتغير عند شاعر واحد بين طبعتين مختلفتين للقصيدة الواحدة[3]. ومن المعروف، بالإضافة إلى هذا، تلاعب الشاعر المعاصر بالبيت التقليدي الذي قد يوزع عنده إلى عدة أسطر[4]، مما قد يوهم، في كثير من الأحيان، بتحطيم بنية البيت التقليدي. وهو أمر لا تخلو منه قصائد أدونيس نفسه كما نجد في هذا النموذج:

هو الحلم يكسوني بعفو سمائهِ،

---

(1) الشعر المعاصر، محمد بنيس، ص 117.

(2) نفسه، ص 119.

(3) العروض، ص 399.

(4) انظر بهذا الخصوص: الشعر العربي المعاصر، لعز الدين إسماعيل، ص 121.

ودربي

والأرض التي باسْمِها أبني

مصادفةً

أعطاني الموج شكلَهُ

وعلمني أن أستقي ولهي مني[1]

فالقراءة البصرية قد توهم باحتواء هذا النموذج على ستة أبيات متفاوتة الطول، مع ما قد يستتبعه ذلك من تضخيم من شأن قائله بنسبة مجموعة من الإنجازات الحداثية إليه كالإدماج والمزج بين البحور وإهمال القافية. لكن الواقع أن النموذج لا يتعدى بيتين عموديين من الطويل يمكن إعادة كتابتهما على الشكل التالي:

هـو الحلـم يكـسوني بعفـو سـمائه	ودربـي والأرض التـي باسـمها أبنـي
مـصادفة أعطانـي المـوج شـكله	وعلمنـي أن اسـتقي ولهـي منـي

فهل كان يكفي أدونيس أن يكتب البيتين بالطريقة التي طبعا بها حتى يخرجهما من "التقليدية" إلى "المعاصرة"؟ وهل يكفي أن يكتبهما بشكل "نثري" حتى نحشرهما في زمرة "الكتابة الجديدة" التي تحطم الحدود بين الشعر والنثر؟!

إن الأوهام التي أسقط فيها هذا المعيار صاحبه كثيرة، نكتفي منها، تجنبا للإطالة، بما عده الباحث إنجازا من الإنجازات الأدونيسية الباهرة، وهو وهم الإدماج أو انقسام التفعيلة بين بيتين في الشعر المعاصر:

فقد أخذ بنيس نموذج أدونيس التالي:

لا تقولوا جُننتَ

جُنونيَ أحلامُكُم / أتينا[2]

واعتبره مكونا من بيتين، ثم قال معلقا: "نموذج أدونيس من بحر الخبب[3]

(1) دفتر لليل الأشياء، الكتاب، 691/2.

(2) أول الاجتياح، الأعمال الكاملة، أدونيس، 489/2.

(3) كذا، والأصح أنه من المتدارك. وقد أوضحنا في الفصل الأول الفرق بين الوزنين.

كما قلنا سابقا. ولكننا علقنا وضعية البيت الأول فيه لتناوله هنا. إن هذا البيت الأول تكرر فيه وحدتان وزنيتان (فاعلن/فاعلن) وينتهي البيت بـ (ف) التي تنتهي في البيت الثاني حيث نجد (علن/ف علن/فاعلن)، ثم بعد العازلة هناك (علن فا). إن الوحدة الوزنية الناقصة في البيت الأول تليها الفاصلة، فيكون الربط بعنصرين هما الوزن وعلامة الترقيم، وبذلك يتصل البيت الأول بالبيت الثاني..."[1].

إن ما يريد الباحث استنتاجه هو وجود الوقفة الدلالية التي تؤدي إلى توزيع الوحدة العروضية بين البيتين، ليتحقق بذلك إدماجهما. لكن الواقع ألا شيء من ذلك موجود في هذا النموذج، إذ كل ما هنالك هو أن النموذج يتكون من بيت واحد موزع على سطرين، كما رأينا سابقا. فلا فرق إيقاعيا بين كتابته على الطريقة الأولى وبين كتابته على الشكل التالي:

لا تقولوا جننت، جنوني أحلامكم / أتينا

لكن ما يريد الباحث الوصول إليه يفصح عنه بعد ذلك: "ولا شك أن القدماء مهما تساهلوا في القانون الثاني وتنازلوا عن التضمين، فإنهم لن يقبلوا حتما انقسام الوحدة الوزنية على ذاتها من بيت لآخر، في الوقت الذي لا يكون بحاجة لذلك مركبيا ودلاليا. هو ذا فعل إفراغ البيت ينبثق، والمحو الذي يكتسح المقول ليصبح الفراغ دالا هو الآخر، يخط بطريقته الخاصة ما يخطه الامتلاء"[2]. وقد رأينا كيف تتهاوى كل هذه الإنجازات بتغيير بسيط في طريقة كتابة البيت الذي عده الباحث، معتمدا على المعيار البصري، بيتين. إنها، باختصار، هشاشة في المعيار تقود الباحث إلى نتائج هي أقرب إلى الأوهام منها إلى ما يمكن اعتباره إنجازات حداثية حقيقية[3].

وفي مقابل هذا يقدم لنا محمد علي الرباوي بديلا ينظر إلى الجانب السمعي في البيت المعاصر ويستفيد بشكل أساس من قوانين العروض العربي، حيث يقول

---

(1) الشعر المعاصر، ص 126.

(2) نفسه، ص 127.

(3) لمزيد من التوسع في هذا الأمر، انظر العروض، ص 394 - 402.

معبرا عن ميله إلى هذا المعيار: "ولهذا نفضل أن نتحدث عن البيت، باعتباره كتلة إيقاعية تلتقطها الأذن قبل العين"[1]. لهذا يضع الباحث حدودا للبيت المعاصر، مستندا إلى الواقع الشعري، تخص كلا من التفعيلتين: الأولى والأخيرة، ننقلها كما وردت عنده:

"1 – لا بد أن يبتدئ البيت بتفعيلة تامة أو مخرومة شريطة ألا يعالج هذا الخرم بربط البيت ببيت سابق.

2 – أما التفعيلة الأخيرة فلها ثلاث حالات:

أ) أن يلحق بها الترفيل أو التذييل أو التسبيغ أو أي زيادة.

ب) أن يلحق بها الحذف أو القطف أو القصر أو القطع أو الحذذ أو الصلم أو الوقف أو البتر أو أي نقص.

ويشترط ألا تزول هذه العلل (أ – ب) بربط البيت بالبيت الموالي.

ج) أن تكون تامة. وفي هذه الحالة لا بد للبيت من علامات أخرى وهي:

– أن ينتهي البيت بقافية لرويها صدى في البيت التالي أو في أحد الأبيات السابقة أو في (...) أحد الأبيات الموالية.

– أن يوقف على الضرب بالسكون وجوبا.

– وجوب إشباع حركة الضرب.

– أن يكون الجزء الأول من البيت الموالي مخروما خرما لا يجبر.

– أن يكون البيت الموالي من بحر آخر، وأن هذا البحر يبقى حاضرا حتى وان ربطت بين البيتين.

– أن يكون هذا البيت إما نهاية فقرة أو نهاية قصيدة"[2].

إن اعتمادنا على هذا المعيار الصوتي وعلى عناصر ملزمة في تعيين حدود البيت[3] من شأنه أن يجنبنا مزالق المعيار الخطي الذي يبقى، في رأينا، معيارا هشا،

---

(1) نفسه، ص 402.

(2) نفسه، ص 403.

(3) يحكم هذا القانون القصيدة الموزونة بخاصة، وان كان الشاعر يتمتع بحرية واسعة في تعيين

لأسباب أشرنا إليها وأخرى لا يتسع المجال لتفصيلها، على رأسها عدم خضوع البيت المعاصر لنظام مستقر في الطباعة يمكن أن يُتخذ أساسا للتنظير في هذا الجانب[1]. لذلك لن نلتفت إلى الطريقة التي يكتب بها الشاعر بيته، لأن ذلك غير دال إيقاعيا في رأينا، وإن كانت له وظائف دلالية لا يمكن تجاهلها في بعض الأحيان.

وهذا ما يجعلنا نردد مع عز الدين إسماعيل: "فليكتب الشاعر شعره على الورق كيف شاء، لأن موسيقى الشعر لا تنكشف بحق إلا من خلال قراءته"[2].

وإذ قد وقفنا على فساد المعيار الخطي، وضرورة اعتماد المعيار الصوتي في تحديد البيت الشعري، فإننا نقرر أن هذا المعيار يدعم بشكل كبير منهجنا في النظر إلى الإيقاع عند نزار من زاوية توازنية ذات صلة وثيقة برؤيته التواصلية، ذلك بأن البيت الشعري شكل، في جانبه الصوتي، أساسا من أسس الغنائية المستمدة من بعده التوازني في الشعر العربي. وهذا ما يتضح من خلال إدراجه في باب المناسبة اللفظية عند ابن سنان، حيث يُعد من أهم مظاهرها: "التناسب في المقدار، وهذا في الشعر محفوظ بالوزن، فلا يمكن اختلاف الأبيات في الطول والقصر"[3]. وبالإضافة إلى اعتمادنا على هذا الجانب الصوتي في البيت، فإننا سنستفيد أيضا من مفهومي السطر الشعري والجملة الشعرية عند عز الدين إسماعيل، مع اعتبارهما شكلين من أشكال البيت الشعري، كما قام بذلك أحمد المعداوي[4].

1 - أشكال البيت الشعري

يسلمنا ما انتهينا إليه سابقا من التقليل من شأن الجانب البصري وإيلاء

حدود بيته في قصيدة النثر، الذي يبقى في عمومه غير خاضع لمعيار ثابت في تجربة الشعر المعاصر.

(1) الجملة في الشعر العربي، ص 160.

(2) الشعر العربي المعاصر، ص 75.

(3) سر الفصاحة، ص 192.

(4) أزمة الحداثة، ص 58 – 59.

الأهمية للجانب الصوتي في البيت الشعري المعاصر إلى أن أهم تجلّ لخروج هذا الأخير عن الإطار القديم يكمن في حمولته الصوتية أكثر مما يكمن في طريقة كتابته. وهذا ما سنحاول رصده عند نزار من خلال الحديث عن شكلين من أشكال البيت حاضرين في شعره هما: السطر الشعري والجملة الشعرية.

1.1. السطر الشعري:

إن تمييزنا بين شكلين للبيت الشعري عند نزار هما: السطر الشعري والجملة الشعرية ليس إلا عملية إجرائية تستهدف الوقوف على مدى محافظة الشاعر على عنصر التوازن، من خلال محافظته على الإطار القديم أو خروجه عنه. لذلك سنختلف مع ما قام به أحمد المعداوي من الوصول بالسطر الشعري إلى اثنتي عشرة تفعيلة[1]، لنميل أكثر إلى تحديد عز الدين إسماعيل له في تسع تفعيلات[2]، بسبب قربه من الحد الأقصى للبيت العمودي الذي يصل إلى ثماني تفعيلات، مع عدم تبنينا لما قام به من تمييز بين البيت والسطر الشعريين، وصرف اهتمامنا إلى الوقوف عليه في قصيدة التفعيلة خاصة، باعتبار عنصر التوازن الذي أشار إليه ابن سنان متحققا فيه في القصيدة العمودية بداهة.

وهكذا يمكن القول من خلال مطالعة الديوان أن السطر الشعري هو الشكل المهيمن عند نزار. وينسحب هذا على دواوينه الأولى، كما ينسحب على تلك التي كتبها في مرحلة متأخرة، حيث إننا إذا أخذنا أعماله التي حضر فيها الشكل التفعيلي والتي سبقت "أشعار خارجة على القانون" (1972)، وهي: "قصائد" (1956) و"حبيبتي" (1961) و"الرسم بالكلمات" (1966) و"يوميات امرأة لا مبالية" (1958) و"قصائد متوحشة" (1970) و"كتاب الحب" (1970)، نجد البيت الشعري فيها خاضعا خضوعا مطلقا للقِصَر، بحيث لم تتسرب الجملة الشعرية إلا إلى خمسة أبيات يضمها جميعا ديوان "قصائد متوحشة". وعلى الرغم من حضور الجملة الشعرية في الدواوين التي تلت هاته حضورا ملفتا، فإن الهيمنة بقيت مع ذلك

---

(1) نفسه، ص 56.

(2) الشعر العربي المعاصر، ص 108.

للسطر الشعري، مجسدة بذلك ميلا واضحا للشاعر نحو البنية القديمة للبيت، كما يتضح خاصة من ديوانه "خمسون عاما في مديح النساء" (1994) وديوانه الأخير "إضاءات" (1998) الذي نأخذ منه هذين المقطعين:

لماذا تحبينني يا امرأة؟
أنا الرجل العصبي المزاج
وأنت الرقيقة مثل الحمامة
وفي شفتيك بدايات صيف
وفي شفتيّ بدايات يوم القيامة

....

لماذا تحبينني يا امرأة؟
لماذا تركتِ جميع الرجال وجئت إليّا؟
لماذا وضعتِ مصيرك بين يديّا؟
أنا رجل لا مكان له في جميع الخرائطْ
فلا أتذكر أين وُلدتُ
ولا أتذكر أين أموتُ
ولا أتذكر أين سأُبعث حيا[1]

فأقصى طول بلغه البيت في هذا النموذج هو الذي نجده في نهاية المقطع الأول بتسع تفاعيل، وهو مع ذلك لا يزيد على البيت التام من المتقارب إلا بتفعيلة واحدة، بينما بقيت الأبيات الأخرى متراوحة بين ثلاث وست تفاعيل، مما يجعلها حائمة حول أحد الأشكال العمودية للبيت المتقاربي.

ومن المثير للانتباه أيضا أن الشاعر كثيرا ما يميل في هذا الشكل إلى البنية القديمة للبيت، رغم انتقاله الواضح إلى قصيدة التفعيلة. نلمس هذا في عدد كبير من قصائده، نذكر منها على سبيل المثال قصيدة "هوامش على دفتر النكسة" (1967) التي تضم حوالي مائة وثلاثين بيتا، ثلاثة وأربعون منها تنتمي إلى مجزوء

(1) إضاءات، ص 55 – 56.

الرجز أو الرجز التام، والأبيات المتبقية تتراوح بين ثلاث وخمس تفاعيل، بحيث تزيد على البنية العمودية للرجز أو تنقص عنها بتفعيلة واحدة.

وهذا نلمسه أيضا في قصيدة "الممثلون" (1968) التي تهيمن عليها البنية العمودية للبيت، ويبدو بشكل أشد جلاء في قصيدة "فتح" (1969) التي تضم حوالي ثمانية وسبعين بيتا، ستون منها ذات بنية عمودية، كما يتضح من هذا المقطع:

مهما همُ تأخروا، فإنهم يأتونْ (مفعول)

في حبة الحنطةِ

أو في حبة الزيتونْ (مفعولْ)

يأتون في الأشجار والرياح والغصونْ (فعولْ)

يأتون في كلامنا (متفعلن)

يأتون في أصواتنا (متفعلن)

يأتون في دموع أمهاتنا (متفعلن)

في أعين الغالين من أمواتنا (مستفعلن)

مهما همُ تأخروا فإنهم يأتونْ (مفعول)

من درب رام الله، أو من جبل الزيتونْ (مفعول)

يأتون مثل المن والسلوى من السماءْ (فعول)

ومن دمى الأطفال من أساور النساءْ (فعولْ)

ويسكنون الليل والأحجار والأشياءْ [1] (مفعولْ)

فأبيات هذا المقطع خاضعة في أغلبها للبنية العمودية المتمثلة هنا في مجزوء الرجز، إلا أربعة هي: الرابع والخامس المكونان من تفعيلتين لكل منهما، والخامس والسادس المكونان من ثلاث تفعيلات لكل منهما. ومع ذلك فإن هذه الأبيات الأخيرة أيضا لا يمكن إخراجها عن البنية العمودية للرجز الذي يحتمل الشطر والنهك.

وبذلك، فإن خوض نزار لتجربة الشعر التفعيلي ظل محكوما، في أغلبه،

(1) فتح، الأعمال الكاملة، 141/3 – 142.

بالوفاء للبنية القديمة للبيت، من خلال هيمنة الأبيات القصيرة (السطر الشعري) التي تحكم فيها الشكل العمودي بشكل كبير، حيث تستوي في ذلك أشعاره الأولى وتلك التي كتبها في مرحلة متأخرة، كما أوضحنا. وهذا ما وقف عليه باحث آخر هو أحمد بسام ساعي الذي لاحظ اقتراب البيت التفعيلي عند نزار من البيت الخليلي، إذ لا يحتاج الأمر في الغالب "إلى أكثر من حذف كلمات قليلة وزيادة أخرى لتكون القصيدة خليلية تامة"[1].

ويبدو أن هذا التأثير قد تسرب بشكل كبير إلى قصيدة النثر عند الشاعر، فجاءت في أغلبها محافظة على قِصَر البيت، حيث بدأت هذه الظاهرة تتضح ملامحها في قصائده النثرية التي ضمها ديوانه "إلى بيروت الأنثى مع حبي" (1978)، لتظهر بشكل أشد وضوحا في الدواوين التالية مثل "هكذا أكتب تاريخ النساء" (1981) و"سيبقى الحب سيدي" (1987) و"الأوراق السرية لعاشق قرمطي" (1988) و"خمسون عاما في مديح النساء" (كتبت سنة 1994) و"إضاءات" (1998) الذي نأخذ منه هذا النموذج:

تعبير الخليج الثائر

والمحيط الهادر

تعبيران عجوزان

ماتا بالسكتة القلبيه

• • •

كلما أردت أن أستريح

على سجادة العروبه

سحبوها من تحتي

• • •

كلما حاولت أن أرضع من ثدي العروبه

اجتمع الحكماء العرب

---

(1) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 57.

وقرروا فطامي[1]

فهذه المقاطع النثرية تحتوي على معيارين من المعايير الصوتية التي أشرنا إليها سابقا في تعيين حدود البيت في قصيدة التفعيلة، مما يدل دلالة واضحة على تأثر قصيدة النثر عند نزار بغنائية القصيدة الموزونة عنده. وهذان المعياران هما: تردد القافية في (الثائر/الهادر - العروبه/العروبه - عجوزان/جاحظتين) في مقطع سابق عن هذا، ووقوع الكلمة الأخيرة آخر المقطع (القلبيه - تحتي - فطامي). وهو ما جعل المقاطع، حسب هذين المعيارين اللذين أسلفنا بأنهما يخصان قصيدة التفعيلة بالأساس، تنقسم إلى ثمانية أبيات، زادها الشاعر بيتا تاسعا بتحقيق السكون على كلمة (العرب). وهي طريقة أثيرة لديه في تقسيم أبيات قصائده النثرية حتى يجعلها مائلة نحو القصر، ليقوم هذا دليلا آخر على تحكم بنية البيت العمودي وهيمنتها حتى على قصائد نزار النثرية. وهو ما يعد سبيلا، يضاف إلى كل ما وقفنا عليه في هذا الباب، سلكه الشاعر من أجل الحفاظ على غنائية القصيدة التي تحكمت بشكل واسع في التجديد الذي شهده شعره منذ مراحل مبكرة، بحيث تظل هذه الغنائية هي الحبل الذي حافظ به الشاعر على تواصله مع الجمهور، مما جنبه خوض مختلف أشكال التجريب التي طرقها أدونيس في انطلاقه من موقف سلبي يتبنى القطيعة مع هذا الجمهور.

1. 2. الجملة الشعرية:

إذا كان السطر الشعري مرتبطا أشد الارتباط بالبنية العمودية للبيت، بحيث يمكن رده في أغلب الأحيان إلى شكل من أشكال هذه البنية كما أسلفنا، فإن الجملة الشعرية تمثل انتقالا واضحا نحو التحرر من الشكل القديم[2] والخروج، من ثم، عن الغنائية التي يوفرها قِصَر أجزائه وتوازنها، مما دفع بنازك الملائكة إلى رفض هذه الجملة، لما يمكن أن يكون لها من أثر سلبي على جانب التواصل والغنائية: "ثم إن هناك سؤالا شديد الأهمية ينبغي للشاعر أن يلقيه على نفسه.

---

(1) إضاءات، ص 86.

(2) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص 74.

السؤال حول الطول الممكن للعبارة في أية قصيدة ذات إيقاع وموسيقى. فلنفرض أننا أبحنا للشاعر أن يطيل شطره (ذا التفعيلة المكررة) إلى ما شاء الله. فهل يستسيغ سمعه أن يورد أكثر من ست تفعيلات أو ثمان في الشطر الواحد؟ الجواب على هذا قد ثبت لي بالتجربة الطويلة وقراءة مئات من قصائد الشعراء أن ذلك غير سائغ ولا مقبول لأن الغنائية في تفعيلات الشعر تفقد حدتها وتأثيرها حين تتراكم تفعيلات متواصلة لا وقفة عروضية بينها. ذلك فضلا عن أن تواتر التفعيلات الكثيرة مستحيل لأنه يتعارض مع التنفس عند الإلقاء. لا بل إنه يتعب حتى من يقرأه قراءة صامتة بما يحدث من رتابة. وسرعان ما نمجه ونرفض أن نقرأه"[1].

وبالنظر إلى الخروقات التي حققها الشعراء المعاصرون عامة في القوانين التي وضعتها السيدة نازك، فإنه يمكن القول بأن الجملة الشعرية تمثل مرحلة متطورة عن المرحلة السابقة التي تضمنت خروجا نسبيا عن البيت العمودي[2]. وهذا ما يفسر لنا قلتها عند السياب الذي لم تتجاوز عنده ستة عشر بيتا في الديوان كله، في مقابل صلاح عبد الصبور الذي تميز بميل أكبر نحو خرق القوانين الإيقاعية والذي شملت عنده سبعة وأربعين بيتا، رغم قلة شعره مقارنة بالسياب. وهذا الذي قلناه يؤيده الواقع الشعري عند نزار نفسه، حيث لم تظهر عنده هذه الجملة إلا مع ديوان "قصائد متوحشة" (1970)، وهي لا تتجاوز فيه خمسة أبيات كلها من الخبب أطولها يصل إلى اثنتي عشرة تفعيلة. ومن ثم فإن حضورها الفعلي لم يتحقق إلا مع ديوان "أشعار خارجة على القانون" (1972)، ليستمر في أعماله التالية، دون أن يقلل من هيمنة السطر الشعري، مما يعني خضوع التجديد في البيت الشعري أيضا لمبدأ التدرج الذي خضعت له مجموعة من عناصر التجديد عند نزار حفاظا على إقامة التواصل مع المتلقي.

وهكذا، فقد حظيت الجملة الشعرية باهتمام متزايد من الشاعر في ديوانه "أحبك أحبك والبقية تأتي" (1978)، إذ شملت ما يقرب من تسعين بيتا، منها أبيات

(1) قضايا الشعر المعاصر، ص 120 - 121.

(2) الشعر العربي المعاصر، ص 79.

طويلة متوالية كما في النموذج التالي:

أنا المنحاز كليا إلى نهديكِ
والعصريُّ والحجريُّ
والروحي والجنسيُّ
والوثني والصوفيُّ
والمتناقض الأبديُّ
والمقتول والقاتلْ
أنا المكتوب بالكوفي فوق عباءة العشاقِ
والعلني والسريُّ
والمرئي والمخفيُّ
والمجذوب والمسلوب والحشاش والمتعهر الفاضلْ
أنا الممتد مثل القوس بين الثلج والتفاحِ
بين النار والياقوتِ
بين البحر والخلجانِ
والموجود والمفقودُ
والمولود كالأسماك عند سواحل الكلماتْ[1]

فنحن هنا أمام ثلاثة أبيات من الوافر هي عبارة عن جمل شعرية تتكون الأولى من خمس عشرة تفعيلة، والثانية من إحدى عشرة تفعيلة والرابعة من أربع عشرة تفعيلة، مما يدل على اهتمام الشاعر في هذه المرحلة بالجملة الشعرية أكثر من اهتمامه بها في المراحل السابقة، دون أن يعني ذلك تقليلا من أهمية البيت العمودي الذي ظل حاضرا في القصائد التفعيلية لهذا الديوان نفسه كما يتضح من قصيدته "إلى الأمير الدمشقي توفيق قباني" التي نأخذ منها هذه الأبيات:

يهاجمنا الموت من كل صوبٍ
ويقْطعنا مثل صفصافتينْ
فأذكر حين أراكَ عليًا

(1) راسبوتين العربي، الأعمال الكاملة، 262/2 - 263.

وتذكر، حين تراني، الحسينْ
أشيلك، يا ولدي، فوق ظهري
كمئذنة كُسِرتْ قطعتينْ[1]

وهي أبيات ثلاثة عمودية من المتقارب التام.

لهذا، فإننا نرى من المفيد الإشارة إلى أن حديثنا عن الجملة الشعرية في هذا المستوى من التراكم عند نزار إنما هو حديث عن حالة من بين أقصى الحالات التي يبلغها توالي الجمل الشعرية عنده، وهي مع ذلك حالة يقل مثيلها، إضافة إلى أنها خاضعة لأشكال من التوازن تجعلها محافظة على الطابع الغنائي للبيت، كما سنوضح في العنصرين الموالين.

ومن الأمور التي يجدر بنا الوقوف عندها في هذا الجانب أيضا: المدى الذي يبلغه طول الجملة الشعرية، حيث لا يتجاوز عدد التفاعيل في النموذج الذي أوردناه خمس عشرة تفعيلة. وهذا في الواقع يمكن سحبه على الديوان كله، مع أبيات قليلة تتجاوز ذلك، أغلبها يحوم حول العشرين تفعيلة، وبعضها، لا يتجاوز عدد أصابع اليدين، يفوق ثلاثين تفعيلة، كما نلمس في هذا النموذج:

أحبك، كنت أحبكِ ثم كرهتكِ
ثم عبدتك ثم لعنتكِ
ثم كتبتك ثم محوتكِ
ثم لصقتك ثم كسرتكِ
ثم صنعتك ثم هدمتكِ
ثم اعتبرتك شمس الشموس وغيرت رأيي
فلا تعجبي لاختلاف فصولي
فكل الحدائق فيها الربيع وفيها الخريفْ[2]

فهذا النموذج عبارة عن بيت واحد يحتوي على سبعة وثلاثين تفعيلة متقاربية. وهو عدد كبير يجسد خروجا واضحا عن بنية البيت القديم. إلا أنه، مع ذلك، لا

(1) إلى الأمير الدمشقي توفيق قباني، الأعمال الكاملة، 278/2.

(2) حب تحت الصفر، نفسه، 433/4.

يشكل قانونا في بنية البيت عند نزار، إذ لا يتجاوز نماذج معدودة، كما أنه لا يبلغ حد التجريب الذي بلغه عند أدونيس في "هذا هو اسمي"، حيث يصل البيت الواحد إلى مائة وتسعة وستين تفعيلة تمتد من عبارة "وضع السيد الخليفة" إلى "تنورت الصحاري"[1]. كما تبلغ أبيات كثيرة أخرى حدا مفرطا في طولها كما يتضح من النموذج التالي:

وقفتْ خطوةُ الحياة على باب كتابٍ محوتُه بسؤالاتيَ:
ماذا أرى؟ أرى ورقا قيل استراحت فيه الحضاراتُ (هل
تعرف نارا تبكي؟) أرى المئة اثنين أرى المسجد الكنيسةَ
سيافين والأرض وردةً
طار في وجهيَ نسرٌ   قدْستُ رائحة الفوضى
ليأتِ الوقت الحزين لتستيقظْ شعوب اللهيبِ والرفضِ
صحرائيَ تنمو   أحببت صفصافةً تحتار برجا يتيهْ
مئذنةً تهرَم أحببتُ شارعا صفَّ لبنانُ عليه أمعاءهُ
في رسوم ومرايا وفي تمائمْ
قلتُ الآن أعطي نفسي لهاوية الجنس وأعطي للنار فاتحةَ
العالم قلتُ استقِرَّ كالرمح يا نيْرونُ في جبهة الخليقةِ
روما كل بيت روما التخيُّلُ والواقع روما مدينةُ اللهِ
والتاريخ قلت استقر كالرمح يا نيرونُ
لم آكل العشيةَ غير الرمل، جوعي يدور كالأرضِ
أحجار قصور هياكل أتهجّاها كخبز   رأيتُ في
دميَ الثالثِ عيني مسافرٌ مَزجَ الناسَ بأمواجِ حُلْمِهِ
الأبديِّ حاملا شعلة المسافات في عقل نبيِّ وفي دمٍ
وحشيِّ[2]

فالبيت لا يتوقف إلا عند كلمة "الأبدي" التي تتجاوب مع قافيتين أخريين

(1) هذا هو اسمي، الأعمال الكاملة، أدونيس، 2/280 - 282.
(2) نفسه، 2/269 - 270.

هما "نبي" و"وحشي"، ليبلغ بذلك أربعا وثمانين تفعيلة. وهو طول بعيد جدا عن الحد الأقصى الذي بلغه في حالات قليلة عند نزار، رغم أن هذا لا يمثل الحد الأقصى عند أدونيس كما أشرنا. وهذا ما يؤكد لنا ما ذهبنا إليه في بداية البحث من أن الفرق بين الشاعرين إنما هو فرق بين أسلوبين شعريين يسعى أحدهما إلى إقامة التواصل مع الجمهور، من خلال تقييد التجديد في الإيقاع بالحفاظ على مفهومه الغنائي، والآخر يلتمس كل السبل لهدم هذا المفهوم من منطلق القطيعة مع المتلقي وخرق "أفق توقعاته".

ومما يؤكد المنحى الغنائي في الإيقاع عند نزار ما وقفنا عليه سابقا من ميله نحو تقصير البيت وما سنقف عليه فيما يلي ضمن وظيفة التضمين عنده.

2 - التضمين

عرفه ابن عبد ربه بقوله: "وأما المُضَمَّن فهو أن لا تكون القافية مستغنية عن البيت الذي يليها، نحو قول الشاعر:

وهـم وردوا الجفـار علـى تميمٍ وهـم أصحاب يـوم عكـاظ إنـي

شـهدتُ لهـم مـواطنَ صـالحاتٍ ثَنَيْتُهم بـود الـصدْر منـي

وهذا قبيح، لأن البيت الأول متعلق بالبيت الثاني لا يستغني عنه، وهو كثير في الشعر"[1].

وهذا تعريف يدل من النموذج الذي ساقه صاحبه على أن المعيب فيه هو المدعو بالافتقار الذي يكون فيه البيت الأول بحاجة إلى الثاني، في مقابل الاقتضاء الذي يكون فيه الثاني بحاجة إلى الأول والأول محتملا للاستغناء عن الثاني[2]. ويبدو أن هذا الصنف هو المعدود عيبا عند أغلب النقاد حيث قال المرزباني: "حدثني علي بن هارون قال: التضمين أحد عيوب القوافي الخمسة، وليس يكون فيه أقبح من قول النابغة الذبياني: وهم وردوا الجفار..."، بينما لم يعد الثاني

---

(1) العقد الفريد، 508/5.

(2) انظر على التوالي: منهاج البلغاء، ص 276، والموشح، ص 52.

المسمى بالاقتضاء عيبا[1]. وهذا نفسه نجده عند حازم أثناء حديثه عن شروط القافية: "فأما ما يجب فيها من جهة كونها مستقلة منفصلة عما بعدها أو متصلة به، فلا يخلو الأمر في هذا من أن تكون الكلمة الواقعة في القافية غير مفتقرة إلى ما بعدها ولا مفتقر ما بعدها إليها، أو يكون كلاهما مفتقرا إلى الآخر، أو تكون هي مفتقرة إلى ما بعدها ولا يكون ما بعدها مفتقرا إليها، أو يكون ما بعدها مفتقرا إليها ولا تكون هي مفتقرة إليه. فالقسم الأول هو المستحسن على الإطلاق. والأقسام الثلاثة أشدها قبحا مُناقضُ القسم المستحسن. ويسمى افتقار أول البيتين إلى الآخر تضمينا لأن تتمة معناه في ضمن الآخر"[2]. ويلفت انتباهنا في هذا القول قَصْر تسمية التضمين على الافتقار دون غيره.

ويبدو من مواقف القدماء من التضمين أن عيبهم له يعود إلى سببين: أولهما صوتي إيقاعي يعود إلى ما رأوا فيه من إضعاف للقافية في البيت العمودي، والثاني ذو علاقة وثيقة بالمعنى، وإن كان للإيقاع فيه نصيب أيضا، يتمثل في تحقيق الوقف قبل تمام المعنى.

أما الجانب الأول فنلمسه عموما في تصنيفهم له ضمن عيوب القوافي[3]، ويؤيده قولٌ مفيدٌ لابن رشيق جاء فيه: " وكلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة عن القافية كان أسهل عيبا في التضمين"[4]. وهذا يدل دلالة واضحة على أن العيب حاصل في ضعف القافية لعدم تحقيق الوقف عليها.

وأما الجانب الثاني فوثيق الصلة بهذا، ويمكن أن يستخلص من مختلف الآراء التي أشرنا إليها نصا أو تلميحا، إذ عاب النقاد القدامى تحقيق الوقف قبل تمام المعنى، وهو ما بينه ابن الأثير بشكل جلي في قوله: "وأما المعيب عند قوم فهو تضمين الإسناد، وذلك يقع في بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنثور،

---

(1) الموشح، ص 52.

(2) منهاج البلغاء، ص 276، وانظر كذلك: سر الفصاحة، ص 187، والعمدة، 322/1.

(3) انظر الموشح، ص 52 وسر الفصاحة، ص 187، ومنهاج البلغاء، ص 276.

(4) العمدة، 322/1.

على أن يكون الأول منهما مُسنَدا إلى الثاني، فلا يقوم الأول بنفسه ولا يتم معناه إلا بالثاني"[1].

ومما يُلمس من هذا أن للقراءات القرآنية فيه أثرا لا يخفى، إذ كان أغلب القراء يراعون في الوقف تمام المعنى حفاظا منهم على وضوحه[2]، وسموا ما لا يتحقق فيه ذلك بالوقف القبيح الذي يقابله في الشعر تضمين الافتقار. وهو ما ذهب إليه محمد العمري ليفسر قلة الافتقار في الشعر القديم بنزوعه نحو الخطابية[3]. وهذا في نظرنا استنتاج لا علاقة له بالتضمين، وإن كنا لا ننفي عنه احتمال الصحة، لأن ما تبيَّنَ لنا، من مطالعة مجموعة من دواوين الشعراء المعاصرين، أن البيت العمودي يميل في عمومه نحو الاستقلال. فلا يعقل أن نطلق على كل هذا الشعر القديم والحديث حكما واحدا بسبب قلة التضمين فيه. وإنما الذي يجب أن يقال هو تأثر النقاد بمعيار الوقف التام في القرآن الكريم ليسحبوه على الشعر، مشترطين فيه استقلال البيت بالمعنى، وأيدهم في ذلك تحقُّقُ هذا الشرط في المنجز الشعري لسبب سنعود إليه.

وإذا كان أهم ما أنتجه هذا التأثر هو معيارية الموقف من التضمين في الشعر، الذي ليس بالضرورة عيبا كما قال ابن الأثير[4]، فإن بعض مواقف النقد الحديث أيضا لم تخل من هذه النظرة المعيارية التي جسدها بشكل واضح جان كوهن في "بنية اللغة الشعرية"، حين ربط بين توتر الإيقاع والدلالة في التضمين وبين سير

---

(1) المثل السائر، 324/2.

(2) التناسب البياني في القرآن، ص 338 - 339 والعروض، ص 100 - 101.

(3) تحليل الخطاب الشعري، ص 257.

(4) يقول ابن الأثير: "وأما المعيب عند قوم فهو تضمين الإسناد، وذلك يقع في بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنثور، على أن يكون الأول منهما مسندا إلى الثاني، فلا يقوم الأول بنفسه ولا يتم معناه إلا بالثاني. وهذا هو المعدود من عيوب الشعر، وهو عندي غير معيب، لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيبا؛ إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق إحداهما بالأخرى". المثل السائر، 324/2.

الشعر نحو الشاعرية من الكلاسيكية إلى الرمزية[1]. وهذا الموقف استنسخه محمد بنيس استنساخا، دون روية منه ولا مراعاة لطبيعة الشعر العربي، ليرصد من خلاله تطور "الشاعرية" من "التقليدية" إلى "الشعر المعاصر"، وليرى فيه دليلا على"انفلات الذات الكاتبة من المتماثل والمتساوي لتأخذ الدوال حرية أكبر في بناء البيت"[2]. إن معيارية هذه النظرة جعلتها عاجزة عن الوقوف على وظيفة التضمين في الشعر العربي المعاصر الذي يمدنا منه نموذج نزار قباني بملاحظة ذات دلالة، تتمثل في كثافة حضوره داخل السطر الشعري الذي يعد أسبق زمنيا من الجملة الشعرية، مما يدل على فساد دعوى كون هذا العنصر معيارا لتجسيد الخرق الإيقاعي في هذا الشعر.

فانسجاما مع هذا المعطى إذن، وبعيدا عن التقويم المعياري لظاهرة التضمين، فإننا نرى أن أهم وظيفة لهذه الظاهرة في شعر نزار هي الحفاظ على غنائية القصيدة، من خلال الحد من طول الأبيات بتحقيق الوقف عن طريق القافية قبل تمام المعنى. وهذا ما يؤيده ظهور هيمنته في قصيدة التفعيلة، إذ لا يحتاج إليه البيت العمودي لتحقيق هذا الوقف، وذلك لوجود عناصر ملزمة مرتبطة بالوزن، على رأسها ضرورة توازن الأبيات العمودية "في المقدار".

وهكذا فإن البيت يميل في القصائد العمودية للشاعر نحو الاستقلال، للسبب الذي ذكرناه. تستوي في ذلك قصائده الأولى وتلك التي كتبت في مرحلة متأخرة، مثل ديوان "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" (1979) الذي يغيب منه تضمين الافتقار غيابا تاما و"هكذا أكتب تاريخ النساء" (1981) الذي لا يتجاوز فيه ستة أبيات من مجموع ما يقرب من مائة وتسعين بيتا عموديا. ويبدو الأمر أوضح في ديوانه "الحب لا يقف على الضوء الأحمر" (1983) الذي تخلو قصيدتاه العموديتان من هذا التضمين خلوا تاما بينما يحضر بشكل قوي في قصائده التفعيلية[3] التي يضمها الديوان نفسه،

(1) بنية اللغة الشعرية، ص 66.

(2) الشعر المعاصر، ص 124.

(3) وهو الأمر الذي لاحظناه عند السياب أيضا.

كقصيدة "من يوميات رجل مجنون" التي نأخذ منها هذا النموذج:

إذا ما النبيذ الفرنسي أعلن في آخر الليلِ

أنكِ أحلى النساءِ

وأرشقهن قواما وخصرًا

وأعلن أن الجميلات في الكون نثرٌ

ووحدك أنتِ التي صرتِ شِعرًا

فباسم السكارى جميعًا

وباسم الحيارى جميعا

وباسم الذين يعانون من لعنة الحبِ

أرجوك لا تلعنيني[1]

فالتضمين هنا يخترق الأبيات جميعا بسبب افتقار فعل الشرط في البيت الأول (أعلن) إلى جواب لم يأت به الشاعر إلا في البيت الأخير، لتبقى الأبيات التي بينهما مرتبطة بالبيت الأول عن طريق العطف في الغالب ومتعلقة بالبيت الأخير بالافتقار إلى جواب الشرط.

ومما يمكن ملاحظته أن الأبيات تميل جميعا إلى القِصَر، وأطولها يبلغ تسع تفعيلات (البيتان الأول والثالث)، مما يؤكد ما ذهبنا إليه سابقا من هيمنة التضمين على الأسطر الشعرية. ولتوضيح ذلك نلفت الانتباه إلى أن أي قارئ لهذا المقطع بإمكانه أن يدرك أن الشاعر كان يمكنه كتابته على شكل بيت واحد خال من التضمين كما يلي:

إذا ما النبيذ الفرنسي أعلن في آخر الليل

أنك أحلى النساءِ[2]

وأرشقهن قواما وخصرا

فباسم السكارى جميعا

(1) من يوميات رجل مجنون، الأعمال الكاملة، 147/4 - 148.

(2) سنعود فيما يأتي إلى قضية تقييد القافية في هذا المقطع وغيره.

وباسم الذين يعانون من لعنة الحب

أرجوك لاتلعنيني

فيكون بذلك عبارة عن جملة شعرية تتكون من أربع وعشرين تفعيلة أو من عشرين، إذا حذفنا السطر الثالث الذي تتجاوب القافية فيه مع قواف أخرى في القصيدة. وهي، في كلتا الحالتين، جملة شعرية طويلة سعى الشاعر إلى الحد من طولها عن طريق التضمين الذي جسده بالإتيان بقافيتين تتجاوب الأولى مع (خصرا) والثانية مع (جميعا) بالإيطاء.

ومن أجل تعزيز ما ذهبنا إليه في هذه القراءة "الافتراضية" نعود إلى البيت الأول الذي حقق فيه الشاعر وقفا بجعل (النساء) قافية. وهي في القصيدة قافية مهملة ضربا ورويا، مما يجعل السكون فيها غير واجب، إذ الأولى في هذه الحال تحريكها، ليكون البيت الأول ممتدا إلى كلمة (خصرا)، وهو ما سيعطينا جملة شعرية تتكون من ثلاث عشرة تفعيلة. لذلك عمد الشاعر إلى تسكينها بجعلها قافية متعلقة بالبيت الذي بعدها بتضمين الاقتضاء (العطف)، فتحولت بذلك الجملة الشعرية إلى سطرين شعريين أحدهما من تسع تفعيلات والآخر من أربع.

والواقع أن التقييد غير الواجب للقافية من أجلى المواضع التي تظهر فيها الوظيفة الغنائية للتضمين، المتمثلة في الحد من طول البيت الشعري، كما يبدو في هذا النموذج أيضا:

... وليس من السهل قتل العواطف في لحظاتْ

وإلقاء حبك في سلة المهملاتْ

فإن تراثا من الحب والشعر والحزنِ،

والخبز والملح والتبغ والذكرياتْ

يحاصرنا من جميع الجهاتْ[1]

فالشاهد في البيتين الأخيرين اللذين يفتقر الأول منهما إلى الثاني افتقارا يتمثل في نقص أصاب الإسناد فيه (إن تراثا...). وقد كان بإمكان الشاعر أن يحرك

---

(1) ألا تجلسين قليلا، الأعمال الكاملة، 800/2.

(الذكريات) فيتجنب هذا التضمين، غير أن الجملة ستطول في هذه الحال لتصل إلى أربع عشرة تفعيلة، مما جعله يوزعها بين بيتين، تبلغ في أولهما عشر تفعيلات. ومن ثم تضاف الوظيفة التوازنية للتضمين المتمثلة في الحد من طول البيت إلى وظيفته التماثلية الكامنة في التقفية (لحظات/المهملات/الذكريات/الجهات)، لتعزز الجانب الغنائي لهذا النموذج.

وقد تسرب هذا الأسلوب في التضمين، المتمثل في التسكين غير الواجب للقوافي، إلى قصائد الشاعر النثرية التي تحتمل طولا لا حدود له، بسبب غياب القانون الإيقاعي الملزم الذي من شأنه الحد من هذا الطول. ولهذا شكل الوقف غير المستجيب لتمام الدلالة بديلا يسعى إلى القيام بهذه المهمة، كما يتضح من هذا المقطع:

علميني أيتها الاستثنائية

كلمة استثنائية واحدهْ

أقولها لك حين أراكْ

لأن كل ما أعرفه من مفرداتْ

لا يغطي بوصة من بساتين أنوثتكْ[1]

حيث جاءت كل الأبيات مترابطة فيما بينها بشكل من شكلَيِ التضمين (الافتقار أو الاقتضاء). وقد كان بإمكانه جعل كل هذا المقطع بيتا واحدا بتحريك القوافي الساكنة.

وقد هيمنت هذه الظاهرة بشكل بارز على القصائد النثرية الأخيرة للشاعر؛ خاصة تلك التي ضمها ديواناه الأخيران: "خمسون عاما في مديح النساء" و"تنويعات نزارية على مقام العشق"، حيث يميل البيت النثري نحو القِصَر في عمومه، بفعل تدخل التضمين كما أوضحنا سابقا.

وإذا كنا قد تحدثنا عن وظيفة التضمين عند نزار من خلال السكون غير الواجب خاصة، فلأن هذه الصورة هي التي يظهر فيها بشكل جلي ميل الشاعر عن

---

(1) خمسون عاما في مديح النساء، ص 130.

خيار استقلال البيت باختيار التسكين؛ وإلا فإن هذه الوظيفة تتجسد في صور أخرى لا تخلو أيضا من خيار الاستقلال، نأخذ منها النموذج التالي:

لا يستطيع شاعرٌ
أن يحمل الحب على أكتافهِ
خمسين عاما دونما إجازةٍ
لا يستطيعْ
أن يزرع الورد بأرض مالحة
ويضرم النار بغابات من الصقيعْ[1]

حيث عمد الشاعر إلى إيقاف تدفق البيت بالوقوف على كلمة (يستطيع). وقد كان بإمكانه الاستغناء عنها مع حرف النفي قبلها، بربط الجملتين (أن يحمل الحب - أن يزرع...) عن طريق العطف (أو يزرع الورد...)، دونما حاجة إلى إعادة الفعل الذي صدّر به المقطع[2]، وهو ما كان سيجعل البيت عبارة عن جملة شعرية مكونة من أحد عشر بيتا على الشكل التالي:

لا يستطيع شاعر
أن يحمل الحب على أكتافه
خمسين عاما دونما إجازة
أو يزرع الورد بأرض مالحه.

مما يدفعنا إلى تأكيد ما ذهبنا إليه في هذا المجال من أن وظيفة التضمين في هذا النموذج أيضا تكمن في تحويل الجملة الشعرية إلى سطر شعري (حيث صار البيت الأول بفعل التضمين مكونا من تسع تفعيلات)، إذ لا تعدم كلمة (الصقيع) ما يقابلها من قواف في بقية القصيدة، إذا حذفت القافية التي سببت التضمين في هذا البيت.

---

(1) استحالة، الأعمال الكاملة، 75/5.

(2) لا يجب أن يدفعنا البحث في وظيفة التضمين هنا إلى تجاهل الدور الدلالي الذي يؤديه التكرير والمتمثل في توكيد الفعل (لا يستطيع).

والواقع أن هذه الصورة التوازنية التي تصير إليها الجملة الشعرية عند نزار، بتحويلها في أحيان كثيرة إلى سطر شعري، ما هو إلا مظهر لغنائية القصيدة، يعضده مظهر ثان يحافظ فيه الشاعر على بنية الجملة مع ترصيعها بالموازنات الصوتية، كما سنرى في العنصر التالي:

3 - دور الموازنات الصوتية:

كنا قد ألمحنا في المبحث الأول من هذا الفصل إلى أن أهم وظيفة يقوم بها التوازن الموقعي التركيبي والعروضي هي وظيفة التقسيم. ووقفنا على ذلك في عدة نماذج أوردناها هناك قاصدين منها بيان مواقع التوازن الصوتي عند نزار. وسوف نهتم هنا ببيان الوظيفة التوازنية التي يقوم بها التقسيم داخل البيت للحفاظ على غنائيته. وهي وظيفة أشار إليها عبد الله الطيب في تعريف هذا العنصر بربطه بالإنشاد، حيث أشار إلى أن المقصود به: "تجزئة الوزن إلى موقف أو موضع[1] يسكت فيها اللسان أو يستريح أثناء الأداء الإلقائي"[2]. فأهم ما يميز التقسيم إذن هو سماحه بتحقيق الوقف داخل البيت، إضافة إلى موازنته الكمية بين القسيمين[3]. وهذا ما جعل منه إمكانية إيقاعية يلجأ إليها بعض الشعراء المعاصرين للحد من تدفق البيت الشعري الذي أصبح يميل نحو الطول[4]، حفاظا على غنائيته، كما نجد في هذا النموذج لأمل دنقل:

أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك باق
لك الجبروتُ. وباق لنا الملكوتُ. وباق لمن
تحرس الرهبوتُ

* * *

تفردت وحدكَ باليسر. إن اليمين لفي الخسرِ.

---

(1) الصواب: مواقف أو مواضع، ولعله خطأ مطبعي.

(2) المرشد، ص 696.

(3) نفسه، ص 731، والتناسب البياني في القرآن، ص 340.

(4) العروض، ص 415.

أما اليسار ففي العسر. إلا الذين يماشونَ.
إلا الذين يعيشون يحشونَ بالصحُف المشتراةِ
العيونَ ... فيعشونَ. إلا الذين يشونَ. وإلا الذين
يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوتْ!
تعاليت ماذا يهمكَ ممن يذمكَ؟ اليوم يومكَ
يرقى السجين إلى سدة العرشِ
والعرش يصبح سجنا جديدا وأنت مكانكَ. قد
يتبدل رسمك واسمكَ. لكن جوهرك الفردَ
لا يتحول. الصمت وشمك. والصمت وسمكَ.
والصمت - حيث التفَتَّ - يَرينُ ويسمكُ. والصمتُ
بين خيوط يديك المشبَّكتين المصمَّغتين يلفُّ
الفراشة والعنكبوتْ ..."[1]

فالمقطع يتكون من ثلاثة أبيات هي كلها عبارة عن جمل شعرية، تحتوي الأولى خمس عشرة تفعيلة، والثانية اثنتين وثلاثين تفعلية، والثالثة اثنتين وأربعين تفعيلة. لكن الشاعر يتيح الوقف في مواضع كثيرة داخل الأبيات، بفضل التقسيم الذي يتجسد في السجع الذي يقوم بدور القافية الداخلية والموازنة بين المواقع التركيبية، كما نجد في قوله:

إن	اليمين	ل	في	الخسر
أما	اليسار	ف	في	العسر
إلا	الذين	يماشون		
إلا	الذين	يعيشون		
يحشون ...				
إلا	الذين	يشون ...		

وقد استغل الشاعر الفلسطيني محمود درويش أيضا هذا التقسيم في كثير من

(1) صلاة، الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص 265 - 266.

جمله الشعرية للحد من تدفقها كما نجد في هذا البيت الكاملي المكون من سبع عشرة تفعيلة:

بيروت / ليلاً
يقصفـ ونَ مقابر الشهداءِ
يذُر ونَ بالفولاذِ
يضطجعون مغ فتياتهم
يتزوجـ ونَ
يطلقـ ونَ
يسافر ونَ
ويولد ونَ
ويعملـ ونَ
ويقطعـ ونَ العمر في دبابةٍ
أهلا
وسهلاً[1]

أما نزار فيأخذ عنده هذا التقسيم صفة الظاهرة التي تهيمن على جل جمله الشعرية، بحيث يتيح مواضع كثيرة للوقف المُوَقَّع بالتسجيع والتوازن التركيبي داخل هذه الجمل كما في النموذج التالي:

ألاحظتِ كيف احتضنتُكِ مثل المجانينِ
كيف عصرتك مثل المجانين
كيف رفعتك ثم رميتكِ
ثم رفعتك ثم رميتكِ
فاليوم عرس، وتشرين سيد كل الشهور[2]

فهذا النموذج بيت واحد يحتوي على ثلاث وعشرين تفعيلة، غير أن الشاعر

(1) مديح الظل العالي، محمود درويش، ص 70.
(2) ملاحظات في زمن الحب والحرب، الأعمال الكاملة، 448/3.

عمد إلى تقسيمه إلى أقسام متساوية عن طريق الموازنة بين المواقع التركيبية المعضودة بالسجع الذي يقوم بدور القافية الداخلية على الشكل التالي:

ألاحظت كيف احتضنتك مثل المجانين
كيف عصرتك مثل المجانين
كيف رفعتك
ثم رميتك
ثم رفعتك
ثم رميتك

وفي النموذجين اللذين وقفنا عليهما سابقا للجملة الشعرية دليل واضح على ما نذهب إليه من ميل الشاعر إلى الحد من تدفق الجمل الشعرية عبر ترصيعها بالتوازن الصرفي والتركيبي، إذ يقسم البيت الطويل الذي أخذناه من قصيدة (حب تحت الصفر) بسبب تكثيف التوازن على الشكل التالي:

أحبك
كنت أحبكِ
ثم كرهتكِ
ثم عبدتكِ
ثم لعنتكِ
ثم كتبتكِ
ثم محوتكِ
ثم لصقتكِ
ثم كسرتكِ
ثم صنعتكِ
ثم هدمتكِ
ثم اعتبرتكِ شمس الشموس
و غيرت رأيي

فلا تعجبي لاختلاف فصولي

فكل الحدائق فيها الربيعُ

و فيها الخريفْ.

ويتجلى الدور الغنائي لهذا التقسيم بوضوح في الجمل الشعرية التي تحتويها بعض قصائد الشاعر المغناة كقصيدة (يا ست الدنيا يا بيروت) التي نختم بها الحديث بالوقوف على هذين البيتين:

نعترف أمام الله الواحدِ

أنا كنا منك نغارُ

وكان جمالك يؤذينا

نعترف الآنَ

بأنّا لم ننصفكِ... ولم نعذركِ ... ولم نفهمكِ

وأهديناكِ مكان الوردة سكينا[1]

فالبيتان كلاهما جملتان شعريتان تتكون الأولى من اثنتي عشرة تفعيلة، والثانية من خمس عشرة تفعيلة، مما جعل الشاعر يقسم كلا منهما إلى أقسام تتيح الوقف أثناء الإنشاد للحد من انسيابهما، وذلك بالوقوف على كلمة (نغار) التي جاءت آخر جملة موازنة للجملة التي بعدها في البيت الأول:

أنا كنا منك نغار

وكان جمالك يؤذينا

وكذا بالوقوف على كلمات مسجعة وواقعة في تراكيب متوازنة أيضا في البيت الثاني:

بأنا لم ننصفك

ولم نعذرك

ولم نفهمك

(1) يا ست الدنيا يا بيروت، الأعمال الكاملة، 321/2.

ومواضع الوقف هاته هي التي تقف عليها المنشدة[1] أثناء أدائها لهذا المقطع، مع إضافة موضعين للسكت بعد كلمة (الواحد) في البيت الأول و(الآن) في البيت الثاني، مما يساهم أيضا في الحد من طول هذين البيتين، ليضاف ذلك إلى النماذج السابقة في تأكيد خضوع الجملة الشعرية عند نزار لمعيار التوازن الصوتي الذي يهيمن على شعره، سواء من خلال الميل بها إلى السطر الشعري، بفعل التضمين، أو من خلال تقسيمها إلى مواقف مسجعة في الغالب، بفعل هيمنة الموازنات الموقعية الصرفية والتركيبية.

وإذا أضفنا إلى هذا هيمنة السطر الشعري، عموما، على شعر نزار، فإنه يتأكد لنا بما لا يدع مجالا للشك محافظة هذا الشاعر على البنية الغنائية للبيت الشعري، ليكون ذلك عنصرا آخر من عناصر الموروث الفني الإيقاعي التي حافظ بها نزار على علاقة التواصل مع الجمهور، في إطار انتقاله التدريجي نحو الحداثة الشعرية، كما رأينا في مختلف مباحث هذا الكتاب.

---

(1) هي ماجدة الرومي.

القسم الثاني: اللغة الشعرية

تمهيد

لقد كانت النتيجة التي انتهينا إليها في القسم الأول من هذا الكتاب تقضي بأن الدفاع النظري لنزار عن التواصل مع الجمهور قد جسده في الجانب الإيقاعي تجسيدا واضحا من خلال الحفاظ على غنائية القصيدة في مختلف جوانبها الإيقاعية التي عرضنا لها بالتحليل. ولا شك في أن هذا الأمر كان له دور لا يستهان به في دخول القصيدة النزارية ميدان الغناء الذي زاد من رواجها بين الجمهور.

وهذه النتيجة يؤيدها ما ذهب إليه باحثان معاصران أحدهما هو أحمد بسام ساعي في "حركة الشعر الحديث في سورية" الذي رأى أن نزارا استطاع تحقيق الغنائية حتى في قصائده التفعيلية[1]، والآخر هو ماهر حسن فهمي الذي يقول: "الواقع أن نزارا أشهر شاعر عربي معاصر على الإطلاق (...) ومن المؤكد أن ما غني له من شعر كان سببا جوهريا من أسباب تلك الشهرة (...) ونحن نعرف أن الموسيقار محمد عبد الوهاب قد لحن له عددا من قصائده (أيظن: غناء نجاة، ماذا أقول له: غناء نجاة، أصبح عندي الآن بندقية: عناء أم كلثوم) وأن الإذاعة كانت دائمة الترديد لها، وطبعات دواوينه تؤكد ذلك. فديوانه "قصائد" صدرت الطبعة الأولى منه عام 1956 والرابعة عام 1960. معنى ذلك أن الديوان كان يطبع مرة في كل عام ثم تنفد الطبعة، ثم أخذ الديوان ينفد في شهور معدودة. فيوميات امرأة لا مبالية صدرت الطبعة الأولى [منه] في يناير1969 والثانية في أغسطس من نفس العام (...) وهو توزيع لم يصل إليه شاعر عربي فيما نعتقد"[2].

والواقع أن القصيدة النزارية قد شهدت دخولا قويا إلى ميدان الغناء خلال عقد التسعينيات، مع تصاعد موجة الأغنية البصرية (أغنية الكليب). ونذكر من

---

(1) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 164 وما بعدها.

(2) نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة (دراسة في فن الموازنة)، دكتور ماهر حسن فهمي، ص 216.

القصائد المغناة له في هذه الفترة: اغضب: غناء أصالة، طوق الياسمين: غناء ماجدة الرومي، اختاري - أشهد أن لا امرأة إلا أنت قصيدة التحديات - جسمك خارطتي - قصيدة الحزن - قولي أحبك: غناء كاظم الساهر، أعنف حب عشته: غناء لطيفة التونسية... وما زال هذا الأمر مستمرا بحيث يصعب تتبع جميع قصائده المغناة وحصرها. ولعل للانتشار الواسع لهذه الأغاني أسبابا أخرى لها علاقة بمواضيعها، سنحاول الكشف عنها إذا عرضنا لمعجم الشاعر في هذا الجزء. وهي في كل الأحوال لا تنفصل عن الرؤية التواصلية التي كشفنا عنها من خلال غنائية القصيدة.

ومع ذلك، فإن الكشف عن رؤية نزار الكلية إلى قضية التواصل لا يمكن أن يتم إلا بالنظر إلى الأساس الثاني الذي تنبني عليه القصيدة، وهو اللغة الشعرية. وهذا ما سنحاول القيام به في هذا الجزء ضمن أربعة فصول: يتناول الفصل الأول منها قضية اللغة والتواصل، وتهتم الفصول الثلاثة الأخرى بدراسة المعجم الشعري عند الشاعر، باعتباره مدخلا أساسيا لدراسة هذه الرؤية وأثرها في توجيه الرسالة الشعرية التي تحملها هذه اللغة إلى المتلقي.

الفصل الأول: التواصل ولغة الشعر

يميز جان كوهن Jean Cohen بين وظيفتين للغة: الوظيفة العقلية (أو الذهنية) والوظيفة الانفعالية. الأولى تقوم على المطابقة، والثانية تقوم على الإيحاء. فالمطابقة وظيفة النثر والإيحاء وظيفة الشعر[1]. وبهذا فإن أهم ما يميز اللغة الشعرية عنده هو أنها تمثل انزياحا عن المعيار: "الأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف (...) إنه انزياح بالنسبة إلى معيار، أي أنه خطأ، ولكنه كما يقول برونو أيضا **خطأ مقصود**"[2]. وما يقصده الباحث هنا بالأسلوب ليس سوى اللغة الشعرية، إذ "يكفي أن نحذف الانزياح أو نقلصه في أية صيغة شعرية لينتفي الشعر"[3]. غير أن هذا الانزياح مسيج عند هذا الناقد بحدود المعنى الذي بدونه لا تعد القصيدة قصيدة "لأنها لم تعد لغة"[4]. ولهذا فهو يعرف الانزياح بأنه "في الشعر خطأ متعمد يستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص". هذا التصحيح هو الذي يتم عن طريق ما يسميه كوهن بـ"نفي الانزياح"[5].

والحديث عن المعنى هو حديث عن التواصل، ولذلك ربط كوهن الانزياح بنفي الانزياح الذي يعد شرطا ضروريا للفهم: "إن الشعر شأنه شأن النثر، خطاب يوجهه المؤلف إلى القارئ. لا يمكن الحديث عن الخطاب إذا لم يكن هناك تواصل. ولكي يكون الشعر شعرا ينبغي أن يكون مفهوما من طرف ذلك الذي يوجه إليه. إن الشّعرنة عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين: الانزياح ونفيه، تكسير البنية وإعادة التبنين. ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً،

---

(1) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص 196.

(2) نفسه، ص 15.

(3) نفسه، ص 129.

(4) نفسه، ص 31.

(5) نفسه، ص 194.

ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ.

هذه العملية المتأرجحة بين الذهاب والإياب من المعنى إلى فقدان المعنى، ثم من فقدان المعنى إلى المعنى تشكل الأداة المشتركة لأكبر أنماط الصور الثلاثة التي درسناها"[1].

نفهم من هذا أن شعرية الانزياح تتحدد بمقدار ما يتيحه من إمكانية تفكيكه من قبل المتلقي. وهذا إذا كان شرطا في النص الشعري عند **كوهن**، فإنه يعود عنده إلى أصل التواصل اللغوي الذي "يفترض عمليتين متقابلتين: إحداهما الترميز [L'encodage] ويسير من الأشياء إلى الكلمات، والثانية فك الرموز [Le décodage] ويسير من الكلمات إلى الأشياء"[2].

ففي الوقت الذي كان فيه **كوهن** يثبت الطبيعة الانتهاكية للغة الشعرية، كان يسعى أيضا إلى وضع حدود لهذا الانتهاك، منتقدا بذلك المقولة السريالية التي تربط الشعرية بالدرجات القصوى للانزياح، والتي جاءت على لسان **بروتون** زاعمة أن "الصورة الشعرية هي (...) تلك التي تمثل درجة قصوى من الاعتباط"[3]، ومخالفا كل المقولات المماثلة كتلك التي جاءت على لسان **موكاروفسكي Mukarovsky** في توضيحه للطبيعة الانتهاكية للغة الشعرية من خلال مفهوم الانزياح L'écart حين يقول بأن "انتهاك قواعد اللغة المألوفة هو شرط الاستعمال الشعري للغة. وبدون هذه الإمكانية لن يكون هناك شعر"[4].

وقد انتقد رائد مدرسة جمالية التلقي الألمانية **فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser** أيضا هذا النموذج الذي يربط مقدار الشعرية بمقدار الانزياح من عدة أوجه منها أن

---

(1) نفسه، ص 173. ويقصد بهذه الصور الثلاثة: أنماط الانزياح الدلالي التي قام بدراستها وهي: انزياح الإسناد، وهو المنافرة L'impertinence، وانزياح التحديد، وهو الحشو La redondance وانزياح الوصل، وهو الانقطاع .L'inconséquence

(2) نفسه، ص 33.

(3) بنية اللغة الشعرية، ص 193.

(4) L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, Wolfgang Iser, traduit par Evelyne Sznyeer, Pierre Margada, édition Bruxelles P: 164.

الشعرية لا تتحقق بمجرد انتهاك المألوف، ولكنها تحتاج بجانب ذلك إلى تحقيق القيمة الجمالية، كما أن الافتراض بأن كل انزياح عن المألوف يعد خاصية شعرية "يدفعنا إلى التساؤل عن حالة الانتهاكات الموجودة في الاستعمال اللغوي العادي"[1].

وهكذا يمكن القول بأن اللغة الشعرية، من حيث كونها لغة، وكل لغة هي تواصل كما يقول كوهن[2]، عليها أن تحافظ على أسباب التواصل مع المتلقي، بمقدار ما تسعى إلى مخالفة المألوف، فـ "حينما تطرح اللغة الشعرية للنقاش، فهي لا تطرح باعتبارها أداة للكتابة فقط لا يمتلك الشاعر عنها بديلا، ولكن باعتبارها أيضا خطوة نحو الآخر، وأسلوبا لتحقيق التواصل معه"[3]. ومن أجل أن تقوم اللغة الشعرية بهذه الوظيفة التي لا محيد لها عنها، عليها أن تراعي في عملية الإبداع كونها مجالا للاتفاق بين طرفين هما المبدع والمتلقي، وأي تجاهل لهذا الطرف الثاني يؤول بها إلى سبب للقطيعة بدل أن تكون وسيلة للتواصل[4]. وعلى هذا الأساس يرى عز الدين إسماعيل، في نقله للمسألة إلى الشعر العربي المعاصر، أن غاية التجديد المبدئية في هذا الشعر هي تحقيق التواصل مع المتلقي من خلال الاقتراب من لغته المعاصرة، حيث إن "المفروض في أي تعبير فني أن يكون أداة توصيل من المبدع إلى المتلقي"[5].

وفيما يبدو مأخذا خفيا على ما آل إليه جزء كبير من هذا الشعر، فإنه يحذر من أن يؤدي الغموض الذي يطبعه إلى القطيعة مع المتلقي: "فلا يمكن أن تكون

---

(1) نفسه، ص165.

(2) بنية اللغة الشعرية، ص101.

(3) قراءة في الخلفية النظرية لتجربة نزار الشعرية، عبد العالي بوطيب، مجلة علامات في النقد، ع: 32، ص 319.

(4) البويطيقا، فن صياغة اللغة الشعرية، علاء الدين رمضان السيد، مجلة علامات في النقد، ع: 28، ص 262.

(5) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الدكتور عز الدين إسماعيل، ص 179.

المسألة في هذا الشعر عدولا متعمدا عن الوضوح إلى الغموض، ولا يمكن أن تكون كذلك مجرد رغبة من الشعراء في إرضاء ذواتهم عن طريق إغاظة متلقي الشعر بوضعه في إطار من الطلاسم التي تعيى على الفهم، كما كان المتنبي يصنع (...) فمازال هذا العمد إلى الإغراب شيئا رخيصا لا علاقة له بالشعر نفسه"[1].

هذا التحذير، الذي أطلقه عز الدين إسماعيل في مرحلة مبكرة من نشأة الشعر العربي المعاصر، كانت له مسوغات قوية في إنجازات شعراء هذه الفترة الذين مالوا ميلا واضحا نحو الغموض، وإن كان ذلك لم يصل بهم إلى حد إنشاء قطيعة مع المتلقي، مستوحين نموذج إليوت T.S. Eliot وجويس J. Joyce في المنهج الأسطوري، حيث "كان اعتماد إليوت في "الأرض اليباب" على الأنماط الأسطورية العليا كأساطير الموت والبعث (...) بمثابة محرض خطير لكل من السياب وحاوي والخال والبياتي وأدونيس على التماس الرمز الأسطوري"[2]. وهكذا نجد صلاحا عبد الصبور يسير على هذا المنهج مستوحيا مجموعة من الأساطير منها أسطورة أوزوريس كما في قوله مخاطبا مدينة القاهرة بعد شهر من التجوال:

لِقاكِ يا مدينتي أسايا

وحين[3] رأيت من خلال ظلمة المطارْ

نورك يا مدينتي عرفت أنني غُللتُ

إلى الشوارع المسفلتة

إلى الميادين التي تموت في وقدتها

خضرة أيامي

وأن ما قدِّر لي يا جرحي النامي

---

(1) نفسه، ص188.

(2) شعرية الغموض، قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي، عبد الكريم امجاهد، ص273.

(3) كذا في الديوان، وفيه إقحام "فعولُ" في سياق الرجز. والأوفق للوزن أن يقول: وحينما رأيت...

لقاكِ كلما اغتربت عنكِ

بروحيَ الظامي

وأن يكون ما وهبتِ أو قدرت للفؤاد من عذابْ

ينبوع إلهامي

وأن أذوب آخر الزمان فيكْ

وأن يضم النيل والجزائر التي تشقهُ

والزيت والأوشاب والحجرْ

عظامي المفتتة

على الشوارع المسفلتة

على ذرى الأحياء والسككْ

حين يلم شملها تابوتي المنحوت من جميز مصرْ[1]

مشيرا إلى ما تحكيه الأسطورة من أن إيزيس قد قامت بجمع عظام زوجها أوزوريس وأعادت له الحياة[2].

ويعد السياب من أكثر الشعراء المعاصرين استعمالا للأسطورة، حتى رأى ناجي علوش في تقديمه لديوانه أن هذا الاستعمال قد أساء إلى جانب التلقي في شعره. يقول: "الأسطورة لكي تغني الشعر يجب أن تكون قادرة على استثارة المتلقي، بينما حشد السياب من أساطير الهند والصين واليونان وأوروبا ما لا يثير في القارئ العربي أي إحساس.

وإذا كان إليوت يستخدم مثل هذه الأساطير فهو يستخدمها لقارئ هي جزء من حضارته وتاريخه وتثير فيه أحلاما بالبطولة والبراءة في عالم "الذهب والحديد" الذي ذكره بدر. إن هذا العالم ليس عالمنا، وإن هذه الأساطي ليست أساطيرنا (...)

(1) أغنية للقاهرة، ديوان صلاح عبد الصبور، 1/197 - 198.

(2) أوزوريس هو إله النماء عند المصريين. وتحكي الأسطورة أنه هو الذي علمهم كثيرا من الحرف وشيد لهم الحضارة ونشر العدالة. لكن أخاه المتجبر "ست" قتله، فجمعت زوجته إيزيس عظامه ونجحت في إعادة الحياة إليه. (موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، شوقي عبد الحكيم، ص 76).

ولكن بدرا الذي قال مرة: إن "إلهنا فينا" أضاع "إلهه" هذا فبحث عنه في اللات والعزى وزيوس وعشتار"[1].

وإذا كان السياب، على الرغم من ذلك، قد عمد في كثير من المواضع إلى وضع هوامش لقصائده تجلية للغموض وبحثا عن إيضاح المعنى[2]، فإن حركة الحداثة قد أنجبت جيلا من الشعراء والنقاد، يتبنى الغموض مذهبا، ويرى في القطيعة مع الجمهور معيارا للإبداع.

وهذه الطائفة تستند إلى توظيف معياريٍّ لمفهوم الانزياح هو ذلك الذي صححه جان كوهن في بنائه لهذا المفهوم، وهاجمه إيزر في تنظيره لفعل القراءة. وهكذا فإن بعض هؤلاء ينطلق من كون اللغة الشعرية تمثل انحرافا عن لغة النثر ليقرر أنه "بمقدار ما يكون الانحراف في النص تكون شعريته"[3]. ومن ثم فإنه "بمقدار ما يكون الانحراف أوسع يكون النص أشعر، وبمقدار ما يكون الانحراف أقل يكون النص أبعد عن الشعر"[4].

وبذلك يكون انحراف اللغة تحررا من سلطة المعيار، وبقدر ما يكون هذا التحرر غير معترف بالحدود تسير لغة الشعر الحديث نحو الإبداع والشعرية[5]. وأدونيس، الذي يقف على رأس هذه الطائفة، يربط الإبداع بالغموض والابتعاد عن فهم القراء: "كل خلاق غامض بالنسبة إلى معظم معاصريه، لا الآن وحسب، بل في التاريخ كله، وفي الشعوب كلها، لا في الفن وحده، بل في الفلسفة أيضا. وبهذا المعنى يمكن أن نسمي المعاصرة حجابا بين الخلاقين والقراء"[6].

وعلى هذا الأساس، فإن أولى مهام الشاعر المعاصر عنده هي "انتشال" اللغة

(1) ديوان بدر شاكر السياب، ج 1، ص: هـ هـ هـ - و و و.
(2) من تلك القصائد: شباك وفيقة - رؤيا عام 1956 - العودة لجيكور - مرثية جيكور ....
(3) من الصورة إلى الفضاء الشعري: العلائق، الذاكرة، المعجم والدليل (قراءات بنيوية)، د. ديزيره سقال، ص 64.
(4) نفسه، ص 126.
(5) نفسه، ص131.
(6) زمن الشعر، أدونيس، ص280.

من دلالاتها القديمة وشحنها بدلالات جديدة "لا عهد لنا بها"[1]. ومن هنا دعوته إلى تفجير اللغة الشعرية بقطع كل صلة لها بالقديم: "الثورة اللغوية هنا تكمن في تهديم وظيفة اللغة القديمة، أي في إفراغها من القصد العام الموروث. هكذا تصبح الكلمة فعلا لا "ماضي" له، تصبح كتلة تشع بعلاقات غير مألوفة"[2]. وإنشاء القطيعة مع اللغة التراثية يرتبط عند أدونيس باتخاذ موقف ثوري من التراث العربي، يتمثل في استلهام مواقف التمرد فيه والإعلاء من شأن الشخصيات المتمردة والثائرة، واعتبارها رمزا للثورة على كل القواعد الجامدة، وعلى رأسها الشخصيات الشعوبية والمتصوفة[3]، إضافة إلى الإكثار من استلهام الشخصيات الأسطورية الوثنية. هذا الاستلهام، الذي أسفر عن وجهه الإيديولوجي في إعلان هذا الشاعر انسلاخه عن الثقافة العربية الإسلامية والانتماء إلى الثقافة الوثنية من خلال تخليه عن اسمه الأصلي **علي أحمد سعيد** متخذا اسم الإله اليوناني "الممزق" **أدونيس**[4]، شهد حضورا قويا في شعر هذا الشاعر نكتفي منه بهذه الإشارة في استحضاره لشخصية **أورفيوس**[5]:

قيثارك الحزين، أورفيوش
يعجز أن يغير الخميرة

(1) نفسه، ص163.

(2) نفسه، ص131.

(3) حركة الشعر الحديث في سورية، من خلال أعلامه، الدكتور أحمد بسام ساعي، ص340.

(4) أدونيس هو الإله اليوناني الجميل الذي عشقته إلهة الحب والجمال أفروديت. وتحكي الأسطورة أن الخنزير المتوحش قتله عندما كان يصطاد في الجبل "ومن دمه المهدور انتشرت شقائق النعمان أو زهرة الريح. وكان أدونيس يقضي نصف السنة على الأرض ونصفها الآخر في العالم الآخر" فأصبح موته يرمز إلى البعث وعودة الاخضرار بعد الموت. (موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، ص44، والموسوعة العربية الميسرة، ص104).

(5) هو في الأسطورة اليونانية منشد عظيم، ابن ربة الشعر كاليوبا وأبولو "كانت ألحانه وأناشيده من الروعة بحيث تسحر الوحش والطير والشجر والحجر." فقد زوجته فحزن عليها حزنا شديدا وأصبح حاقدا على كل النساء، فقررت مجموعة من عابدات باخس أن يقتلنه انتقاما لبنات جنسهن. (الموسوعة العربية الميسرة، بإشراف محمد شفيق غربال، دار الجيل والجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية، 1995، ص 259).

يجهل أن يصنع للحبيبة الأسيرة

في قفص الموتى سرير حب يحن أو زندين أو ضفيره"[1]

وهذا السعي الممنهج نحو الإغماض وهدم اللغة التراثية يربطه أدونيس برؤيته الفوضوية للحياة، بحيث لا يرى فيها إلا الفراغ والفوضى وانعدام المعنى، فتكون اللغة الشعرية الثورية عنده هي التي تعكس هذا الوجه الفوضوي لتصبح فوضوية وفارغة من المعنى: "هكذا يكون اللامعنى واللاقاعدة والفوضى في النتاج الثوري الحقيقي وسائل للتعبير عما غير الحياة وملأها بالفوضى واللاقاعدة واللامعنى"[2].

وتصل الثورة اللغوية عنده إلى حدود الدعوة إلى انتهاك كل القيم، بما فيها تلك المتعلقة بالعقيدة: "كلنا يعرف من هو المسيح، ولعلنا جميعا نعرف كيف خاطبه رامبو: "يسوع، يا لصا أزليا يسلب البشر نشاطهم..." حين تصل جرأة الإبداع العربي إلى هذا المستوى، أي حين تزول كل رقابة، يبدأ الأدب العربي سيرته الخالقة المغيرة، البادئة، المعيدة"[3].

وبوصول أدونيس إلى هذه الحدود يدرك أنه بذلك يُنظِّر لما يباعد بين الشاعر والقارئ إلى حد يقارب "حالة الانفصال والغربة"[4]. غير أنه لا يتردد في تحميل القارئ مسؤولية هذا الانفصال واتهامه بالجهل والتخلف: "الكاتب الثوري الذي يعيش وسط جمهور كجمهورنا العربي معزول بحكم إبداعه (أي ثوريته) من جهة، وبحكم التخلف الموروث الذي يخيم على هذا الجمهور، من جهة ثانية.

الجمهور يتعلق، بل يتشبث، بكل ما يبقيه ضمن العالم الذي ألفه، لكن الكاتب ليس ثوريا إلا لأنه يزعزع هذا العالم الأليف الموروث من أجل ابتكار عالم نقي، جديد"[5].

---

(1) مرآة لأورفيوس، ضمن "مرايا الممثل المستور"، الأعمال الكاملة، أدونيس، 194/2.

(2) زمن الشعر، ص 136.

(3) نفسه، ص 148.

(4) نفسه، ص 166.

(5) زمن الشعر، ص 133.

وقد أثرتْ تنظيرات أدونيس في كثير من الكتابات النقدية الحديثة التي تأثرت أيضا بالمذاهب الحداثية وما بعد الحداثية الغربية كتفكيكية دريدا وجمالية التلقي الألمانية، والتي أصبحت ترى في تفجير اللغة، بالمفهوم الأدونيسي، سبيلا وحيدا لتحقيق الشعرية. وفي هذا يقول أحدهم: "إن الحدث الشعري الحق لا يتأسس إلا بخرق اللغة العادية التي لا تلامس إلا سطح الأشياء، للوصول إلى لغة التفجير والإيحاء"[1].

ويستغل كمال أبوديب مفهوم الثورة اللغوية كما يُنظِّر له أدونيس ليربطه بمفهوم الفجوة - مسافة التوتر الذي يرى فيه هو سبيلا وحيدا لتحقيق الشعرية دون أي تعيين لحدود هذه الفجوة أو اعتبار للبعد التواصلي للغة الشعرية. يقول: "للموقف الثوري إذن، كما يتجسد في الشعر خاصة، بُعد آخر: هو البعد الثوري للغة نفسها، ذلك أن وظيفة اللغة الشعرية هي أيضا خلق هذه الفجوة - مسافة التوتر بين اللغة الجماعية وبين الإبداع الفردي، بين اللغة وبين الكلام، وإعادة وضع اللغة في سياق جديد كلية"[2].

وعلى هذا الأساس لا يجد الباحث في جزء كبير من شعر عبد الوهاب البياتي المدافع عن الطبقة الكادحة إلا شعرا تقليديا، لأنه ظل يعبر بلغة مألوفة عن شيء مألوف[3].

وهذا الأسلوب في الحط من قدر الشعراء الرواد تقليد متداول لدى النقاد المتشيعين لأدونيس في ترويجهم لأسلوبه الشعري والانتصار له. وكمال أبو ديب الذي يعد من أكثر الباحثين إخلاصا لهذا الشاعر لا يخرج عن هذا التقليد. ومن بين المفاهيم التي يوظفها في تضخيم التجربة اللغوية عند أدونيس: مفهوم أفق التوقعات الذي تراجع عنه القطب الثاني في نظرية التلقي الألمانية هانس روبرت ياوس H. R. Jauss

(1) شعرية الغموض، عبد الكريم امجاهد، ص 144.

(2) في الشعرية، كمال أبو ديب، ص 74.

(3) نفسه، ص 74 - 76.

بعد نهاية فترة الستينيات، لكونه يتجاهل البعد التواصلي للغة[1]. يقول أبو ديب في التعليق على هذا النموذج من قصيدة فارس الكلمات الغريبة لأدونيس:

"يُقبل أعزل كالغابة":

"ذلك أن "يقبل أعزل" الخالية من التوتر نهائيا، تخلق ما سأسميه بنية توقعات تنبع من المحور المنسقي الذي ترتبط فيه "أعزل" بعشرات الإمكانيات (الفارس الذي فقد سلاحه، الفارس الذي لا سلاح له، الحيوان الوديع... إلخ) لكن النص يقدم اختياره من خارج بنية التوقعات: "كالغابة". ويفعل بذلك شيئين: يخلق **فجوة - مسافة توتر** نابعة من ربط العزلة بالغابة، وفجوة أخرى نابعة من حصر دلالات الغابة، اللانهائية نظريا، في دلالة واحدة تقع هي أيضا خارج بنية التوقعات المرتبطة بالغابة"[2].

وانحياز أبي ديب لأدونيس في تنظيره للغة الشعرية "الثورية" أمر لا يحتاج إلى عناء لتوكيده: فنظرة إحصائية في الشواهد الشعرية الحديثة لكتابه **"في الشعرية"** توضح أنه من بين تسعة عشر شاهدا هناك أربعة عشر شاهدا لأدونيس، كلها في معرض التضخيم من شأنه، والخمسة الشواهد الأخرى موزعة بين شاعرين هما عبد الوهاب البياتي بثلاثة شواهد اختيرت بعناية ووظفت في الانتقاص منه،

---

(1) يقول ياوس في سنة 1972: "وفقا لهذه النظرية (أي جماليات التلقي) يقوم جوهر العمل الفني على أساس تاريخانيته، أي على أساس الأثر الناشئ عن حواره المستمر مع الجمهور، فالعلاقة بين الفن والجمهور ينبغي إدراكها في إطار جدلية السؤال والجواب. ويحرز تاريخ الفن تفرده عن طريق تغير الأفق بين المأثور الطبيعي والتلقي المستوعب، وبين الكلاسيكية القارة، والتشكيل المستمر للقاعدة. وتشترك هذه النظرية مع نظرية التطور عند الشكلانيين كما تشترك مع جماليات السلبية وكل النظريات المتجهة نحو التحرر (ويشمل ذلك الماركسيين) في الاعتقاد في أولوية ما هو جديد بالغ الإثارة في مقابل ذلك الذي صار مستقرا مع مضي الزمن، أي أولوية السلبية أو الاختلاف في مقابل المعنى الإيجابي الجاري في العرف، وهذه الحجج كافية بالنسبة إلى تاريخ الفن ودوره الاجتماعي بعد أن حصل الفن على استقلاله الذاتي، ولكنها لا يمكن أن تكون منصفة لوظيفته العملية والتوصيلية" (نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، تأليف روبرت هولب، ص182).

(2) في الشعرية، ص 118 - 119.

ويوسف الخال بشاهدين يستمدان قيمتهما الفنية، في زعم الباحث، من سيرهما على نهج أدونيس.

ومن المقارنات التي يوظفها الباحث لتضخيم شعرية الانزياح في شعر أدونيس على حساب غيره من الشعراء الرواد، نأتي بهذا النموذج الذي جاء في سياق الحديث عن توظيف الشاعر المعاصر للأسطورة: "لنسمِ الحدث الأسطوري "البعد المعجمي" للأسطورة، والحل الذي تطرحه الأسطورة للتناقض الأساسي الذي تميزه: "البعد الإشاري" لها. تحدد شعرية النص بطبيعة الفجوة - مسافة التوتر التي يخلقها بين البعد الإشاري والبعد المعجمي للأسطورة. هكذا يكون نص السياب "بربروس في بابل" أقرب إلى نظم البعد المعجمي للأسطورة، ويكون نص لأدونيس من "إقليم البراعم" نصا شعريا يفجر في البعد المعجمي الأصلي مسافة توتر كبيرة، ثم مانحا البعد المعجمي الجديد بعدا إشاريا بينه وبين البعد الإشاري الأصلي للأسطورة مسافة توتر شاسعة"[1].

وانسجاما مع هذا التوجه الذي يسلك كل السبل للانتصار لأدونيس، يعمد الباحث إلى ترديد مقولاته في ربط الشعرية بالفوضى وعدم الانسجام، واقعا بذلك فيما حذر منه **جان كوهن** من اعتبار الانزياح معيارا للشعرية[2]: "من هنا تكون الشعرية جوهريا لا خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله: اللاتجانس واللاانسجام واللاتشابه واللاتقارب، لأن الأطراف السابقة تعني الحركة ضمن العادي، المتجانس، المألوف (النثري) أما الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك: أي الشعرية"[3].

وقد تعرضت هذه النظرة الانتهاكية إلى اللغة الشعرية، والقائمة على تمجيد الانزياح بمختلف أشكاله، لنقد شديد بسبب إهمالها للقارئ والانتقاص من قدره، فأحمد المعداوي يعارض لجوء كثير من الشعراء المعاصرين إلى توظيف الأساطير

---

(1) نفسه، ص 87.

(2) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص 193.

(3) في الشعرية، ص 28.

المستوحاة من التراث الغربي لكون هذا التوظيف يعد من أبرز العوامل التي ساهمت في إحداث قطيعة بين الشعر المعاصر وبين الجمهور[1].

كما أن من أهم ما يأخذه هذا الباحث على لغة الشعر المعاصر هو أنها لغة غير تواصلية، ذلك أنها بقولها بالهدم والانتهاك الرامبوي تصبح "لغة انتهاك تفوح منها رائحة العري. فلا مكان فيها للقيم الأخلاقية، أي أنها لغة مهمتها الأساسية هي نسف كل ما "هو مشترك بين الناس، مما يمكن للشعرية أن تحوله إلى قنوات للتواصل"[2].

كما أن سعيها إلى تحطيم كل القواعد بما فيها قواعد النحو قد يفرغها من المعنى ويمنعها من أداء وظيفتها التواصلية[3].

ويأخذ باحث آخر على الحداثة الشعرية اهتمامها المفرط بتحقيق الانزياحات اللغوية وأشكال الغموض والتعمية والتفتيت النحوي "في محاولة لبناء لغة مدهشة وإيجاد علاقات بنائية غير مسبوقة أو مقترحة من قبل" وتجاهلها الكلي لشرط الفهم والتواصل[4].

وإلى مثل هذا يذهب أحمد بسام ساعي حين يحمل أدونيس وأتباعه من الشعراء المعاصرين مسؤولية قطيعتهم مع القارئ بسبب أخذهم بالتجريب اللغوي، ويعيب عليهم اتهامهم للقارئ العربي بالتخلف والجهل وضحالة الثقافة[5]. وهكذا يقول معلقا على قصيدة "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف لأدونيس: "يبدو الشاعر في القصيدة غير آبه بالقارئ إلى حد كبير، فهو يضع الكلمة التي يؤمن بها في الشكل الذي يولد في خاطره، من غير أن يفكر في إمكان فهمها أو قبولها أو تذوقها من قبل القارئ، فكأنه يكتب لنفسه فقط، أو لبضعة نفر مثله، وفي ظنه أن المستقبل سوف يخلق أولئك الذين يفهمونه أو يتقبلون آراءه إذا لم يعثر على هؤلاء في الزمن

(1) أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، أحمد المعداوي، ص177.
(2) أزمة الحداثة، ص 100.
(3) نفسه، ص 100.
(4) البويطيقا، فن صياغة اللغة الشعرية، ص 254.
(5) حركة الشعر الحديث في سورية، أحمد بسام ساعي، ص 250.

المعاصر".

وينسجم الموقف المتحفظ الذي يقفه أحمد بسام ساعي من المنهج اللغوي لأدونيس مع موقف معاكس له يتخذه من شاعر عربي معاصر هو نزار قباني. فهو يقول مقارنا بين الشاعرين: "كان الشاعران نزار قباني وأدونيس أبرز علامتين على طريق الشعر الجديد (...) وإن كانا في موقعين متباعدين تماما، وربما متناقضين، على خط التجديد. وكان كل منهما متمردا ثائرا على الأوضاع الراهنة، سواء أكان ذلك على المستوى الفني أم على المستوى الفكري. ولكن المسافة بين نوعي التمرد عند الشاعرين كانت شاسعة، فنحس أن نزار قباني ما يزال، رغم تمرده، مشدودا إلى أرضه وشعبه ومقومات حضارته وتراثه، بينما نجد أدونيس، شاعر القصيدة الكلية، وقد تخلى عن كل ذلك معلنا الثورة على كل ما هو قائم في الحياة العربية وتراثها وأخلاقها، بحيث يظهر نزار، في هذه المقارنة بين الشاعرين، أشبه برجل أمن مثالي يحرص على إقامة العدالة التي كانت دائما مهدرة، أما أدونيس فيظهر كثائر شرس يعتصم في قمة عالية يرمي العالم منها بالحجارة، من غير أن يسمح لأحد بالاقتراب منه "[2].

فهذا الباحث يقرر أن أهم فرق بين الشاعرين هو اعتماد نزار على لغة تواصلية واضحة وشعبية، وتعمد أدونيس للغموض والإبهام على القارئ[3].

وهذه المقارنة التي ترصد تناقض المنهج اللغوي عند كل من الشاعرين وقف عليها ناقد آخر هو منير العكش، وإن كان ذلك قد جاء عنده في معرض الانتصار لأدونيس. يقول مشيرا إلى الطابع الإيحائي للغة الأدونيسية والطابع المباشر للغة النزارية: "كان أدونيس يضع ثقله في دواوينه الجديدة على اكتشاف صلات جديدة بين المفردات اللغوية: صلات ترفع درجة امتلائها، وتظلل كل مفردة منها بطيف إيحائي يقربها من جوهر الموسيقى (...) إلا أنه من المؤسف حقا أن نجد في

---

(1) نفسه، ص 140.

(2) نفسه، ص 523.

(3) نفسه، ص 496 - 497.

مقابلة هذا النشاط الدائب للتحرر من الوسيلة[1] استرخاء مستسلما لدى سعيد عقل ونزار قباني، تحول إلى عبادة يمارسان طقوسها في كل قصيدة يكتبانها"[2].

ولعل هذا الأسلوب الخاص للغة النزارية الذي بينه منير العكش بقدر كبير من "الأسف" سبب آخر من الأسباب الكامنة وراء الإهمال الذي لقيه شعر نزار في كتابات دعاة التجاوز والتفجير اللغوي، حتى إن بعضهم لم يتردد في أن يرمي به إلى خارج قطار الحداثة: "إذا كان المعيار الحقيقي لتحقق الشعرية في نص ما هو اللغة التي تقوم على الانزياح والتجاوز، فإن نزار قباني لم يكن شاعرا حداثيا"[3].

هذا النفي والإهمال اللذان لقيهما نزار من قبل محتكري الحداثة من "شعراء الطوائف" و"الألغاز" و"الطلاسم،" على حد تعبير رجاء النقاش[4]، ومن جرى مجراهم من النقاد، قابلهما بهجوم عنيف على هؤلاء متهما إياهم بالعزلة والاستعلاء على الجمهور: "أزمة الشاعر العربي الحديث أنه أضاع عنوان الجمهور، فهو يقف في قارة والناس يقفون في قارة ثانية، وبينهما بحار من التعالي والصلافة وعقد العظمة. وبدلا من أن تكون ثقافة الشاعر وسيلة للتفاهم والاقتراب، أصبحت قلعة من الغرور لا يدخلها أحد، وبوابة من الأسلاك الشائكة لا يجرؤ أحد على الاقتراب منها"[5]. وهكذا فإن ما يحتج به أتباع أدونيس من توجههم إلى النخبة بدل الجمهور لا يعطيهم في نظره إلا صفة رواد النوادي الخاصة "كالنوادي الماسونية ونوادي العراة والشاذين جنسيا وحارات اليهود"[6].

ولقد انتبه نزار إلى أن الفرق بينه وبين أدونيس يكمن في موقف كل منهما من

---

(1) يعني هنا التحرر من اللغة باعتبارها وسيلة للتعبير إلى اعتبارها إيحاء.

(2) أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، منير العكش، ص14.

(3) حسن مخافي، ضمن: نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة، ندوة مجلة الآداب بمشاركة نجيب العوفي ورشيد المومني وحسن مخافي، إعداد عبد الحق لبيض، مجلة الآداب، ع11/12، ص84.

(4) ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء، رجاء النقاش، ص160.

(5) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 48/8.

(6) إضاءات، نزار قباني، ص 118.

الجمهور. فهو فرق بين شاعر يتهمه بالجهل والتخلف ولا يعير للتواصل معه اهتماما، وبين شاعر يجعل كل همه في التواصل معه، ويرهن نجاح شعره بمقدار الأثر الذي يحدثه فيه ومقدار الاستجابة التي يلقاها من طرفه. ولهذا فهو يُحمّل من يسميهم بشعراء الحداثة مسؤولية قطيعتهم مع الجمهور: "الشاعر الذي يخاطب الأمة العربية في هذه المرحلة الحارقة من تاريخنا بالفوازير والكلمات المتقاطعة وبلغة مسمارية لا يمكن تفكيكها هو شاعر هارب من الجندية ويستحق الحبس في زنزانة مظلمة تشبه الزنزانة التي حبسنا فيها. حين تكون صادقا مع نفسك ومع الناس فأنت واصل حتما. إذا لم أستطع أن أوصل قصيدتي إلى الآخرين فإن الخطأ هو خطئي لا خطأ الآخرين. وعلي مراجعة أدواتي الشعرية لأكتشف موقع الخلل"[1].

وهذا يعني أن الموقف السلبي الذي وقفته الحداثة الشعرية من الجمهور قد انتهى بها إلى الفشل باعتبارها مشروعا فنيا: "بعد أربعين عاما من ترشيح الحداثة نفسها لكرسي الشعر العربي، لم تستطع الحصول على مقعد واحد في برلمان الشعر. وهذا يعني أنها لن تستطيع أن تؤلف وزارة ولا أن تحكم.

لم تستطع حركة الحداثة منذ الخمسينات حتى اليوم أن تسجل هدفا واحدا في ملعب الشعر، وبقيت تلعب وحدها، دون ملعب ودون كرة، ودون متفرجين"[2].

هذا الموقف الرافض الذي وقفه نزار من قطيعة الحداثة الشعرية مع الجمهور يرجع إلى رؤيته للوظيفة التواصلية للغة الشعرية. ولذلك فإنه يرى أن دوره في هذا المجال قد تحقق بإنزال الشعر إلى الشارع "ليلعب مع أولاد الحارة ويضحك معهم ويبكي معهم"[3].

وهكذا، فعلى الرغم من بعض آرائه القليلة المتناثرة هنا وهناك حول قضية التحرر اللغوي كقوله إن "الشعر عصيان لغوي خطير على كل ما هو مألوف

---

(1) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 172/8.

(2) إضاءات، ص 128 - 129.

(3) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 303/7 - 304.

ومعروف ومكرس"[1]، وكقوله معبرا عن تضايقه مما سماه باللغة المستحيلة:

الكاتب في وطني

يتكلم كل لغات العالم

إلا العربية

فلدينا لغة مرعبةٌ

قد سدوا فيها كل ثقوب الحرية[2]

فإن هاجس التواصل ظل موجها لتجربته الشعرية، وهاجم بقوة دعوى التفجير اللغوي الأدونيسي: "لقد سئمنا من هذه التعابير المأخوذة من قاموس حرب العصابات كتفجير اللغة واغتيال الأبجدية ووضع عبوة ناسفة تحت قاموس محيط المحيط. فهذا كلام يقوله كارلوس، ولا يقوله شاعر مسؤول عن تأسيس المستقبل"[3]. فهو لا يرى في هذه الدعوى إلا عملا تخريبيا مرفوضا لأن "مدينة الشعر تتغير بطلاء جدرانها وتوسيع ساحاتها وإضاءة شوارعها وتجميل حدائقها" وليس باستعمال (البولدوزر) على حد تعبيره[4].

من هنا إذن تتجلى وظيفة اللغة الشعرية عند نزار وظيفة تحريضية، بالمعنى "النفعي" لكلمة التحريض[5]. ومن ثم، فإنه إذا كان أدونيس يرى في مثل هذا الشعر، الذي يجسده شعر المقاومة الفلسطينية، شعرا غير ثوري "ولا يقدم للمستهلك إلا وهم الثورة" لأنه يخاطب الجمهور باللغة السائدة[6]، فإن نزارا لا يعلن انحيازه لهذا الشعر إلا لاستجابته لهذا الشرط التواصلي المتمثل في مخاطبته للجمهور "باللغة السائدة " مما يضمن له قيامه بوظيفته:

محمود الدرويش سلاما

---

(1) نفسه، 45/8.

(2) اللغة المستحيلة، الأعمال الكاملة، 157/6.

(3) الأعمال الكاملة، 422/8.

(4) إضاءات، ص130.

(5) الأعمال الكاملة، 438/8.

(6) زمن الشعر، أدونيس، ص 77.

توفيق الزياد سلاما
يا فدوى طوقان سلاما
يا من تبرون على الأضلاع الأقلاما
نتعلم منكم
كيف نفجر في الكلمات الألغاما
شعراء الأرض المحتله
مازال دراويش الكلمه
في الشرق يكشون حماما
يحسون الشاي الأخضر، يجترون الأحلاما
لو أن الشعراء لدينا يقفون أمام قصائدكم
لبدوا أقزاما، أقزاما[1].

وبذلك ينتصب شعر المقاومة، في رأي نزار، هرما يطاول السماء لبلوغه الغاية في مخاطبة الجمهور وفي إتقان التعامل مع اللغة الشعرية تعاملا يحفظ لها وظيفتها التواصلية التحريضية.

فعلى الرغم مما يزخر به هذا الشعر من كثافة لغوية تضع مسافة واضحة بينها وبين اللغة النثرية العادية، فإن هذه اللغة نفسها لم تكن غاية تجعل القارئ يلهث خلف المعنى فلا يعود إلا بالخيبة، كما يفعل مع شعر أدونيس ومن سار على نهجه. بل إن شعر المقاومة لا يكتسب قيمته الحقيقية إلا من عاملين:

-استجابته لشرط التواصل من خلال استجابته للحظة التي تشغل القارئ العربي

-وما يحتويه من طاقة إبداعية تبتعد بهذه اللحظة عن مستوى الإسفاف والابتذال.

ولا شك في أن شاعر المقاومة محمود درويش قد استطاع على مدى تجربته الشعرية أن يجمع بين الشرطين، فيصور معاناة الإنسان الفلسطيني دون أن يتخلى

(1) شعراء الأرض المحتلة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 158/3.

عن دوره الرائد في تجديد الشعر العربي على مستوى الإيقاع واللغة الشعرية معا.

وخلاصة القول أنه رغم الوهم الذي ما فتئ بعض دعاة الحداثة يروجون له من أن هذه الأخيرة لا تتحقق إلا بإقامة سد منيع بين النص والقارئ، فإن الواقع الشعري يشهد بأن حركة الحداثة قد أثمرت ظهور اتجاهين متباينين في موقفهما من مسألة التواصل:

-أولهما لا يرى الشعرية إلا في لغة انتهاكية تهدم كل ما ألفه القارئ العربي، ولا يرى في هذا القارئ إلا تجسيدا للتقليد والتخلف الثقافي.

-وثانيهما يقيم مشروعه على أساس الوظيفة التغييرية للشعر التي لا تتحقق إلا بتحقيق شرط التواصل مع الجمهور، عبر المزاوجة بين ما سماه جان كوهن بالانزياح ونفي الانزياح.

كما أن هذا الواقع نفسه يشهد بأن الاتجاه الأول قد بقي مشروعه في تحديث اللغة الشعرية مشروعا نخبويا عاجزا عن نقل تجربته إلى الجمهور العربي الواسع، بينما استطاع الاتجاه الثاني أن يضمن لنفسه أوسع انتشار بين الجمهور.

وإذا كان قد تبين لنا في أثناء هذا الفصل أن نزار قباني يعد من أهم الشعراء الممثلين لهذا الاتجاه الذي يقوم مشروعه الحداثي على الوظيفة التواصلية للغة الشعرية، فإن هذه الوظيفة قد تحققت في شعره بطرق مختلفة تستجيب جميعها لمسألة التواصل مع الجمهور، هي: لغة الحديث اليومي واستلهام التاريخ العربي الإسلامي واستلهام الحكاية الشعبية.

1 - لغة الحديث اليومي

تضافر عاملان، على الأقل، ساهما في تسرب لغة الحديث اليومي إلى كثير من إنتاجات الشعراء المعاصرين هما: دعوة إليوت إلى الاقتراب بالشعر من الواقعية اللغوية، وتأثير الواقعية الاشتراكية التي حملت الدعوة نفسها بهدف التأثير في الجماهير[1].

(1) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 202.

ويعد نزار من أبرز الشعراء المعاصرين الذين وظفوا هذه اللغة في شعرهم[1]، حتى جعله بعضهم رائدا من روادها السباقين إليها[2]، وإن كان نقاد الحداثة الشعرية قد صرفوا اهتمامهم إلى تجارب شعراء آخرين "على حساب تجربة نزار"[3]. وقد رصد باحثون قلائل تجليات لهذه اللغة عنده، كقول أحدهم متحدثا عن "كتاب الحب": "الحقيقة أنه في هذا الكتاب لا يخرج عن الخط الذي رسمه لنفسه منذ ربع قرن، خط الشعبية، فالقطعة، في أغلب الأحيان، تستغل العبارة التي تدور على ألسنة الناس أو المثل الشعبي"[4].

وقد عبر نزار نفسه في غير ما موضع عن ميل واضح و"استراتيجي" لهذه اللغة بهدف إخراجها من القاموس وإنزالها إلى الشارع: "منذ عام 1944[5] وأنا أشتغل كالنملة وأجر الحروف والكلمات على ظهري لأضع للشعر لغة ديمقراطية تجلس مع الناس في المقهى وتشرب معهم الشاي وتدخن السجائر الشعبية معهم. طبعا لن يصل بي الغرور إلى الحد الذي أزعم به أنني اخترعت لغة. فاللغة ليست أرنبا يخرج من قبعة الحاوي، ولكنني أسمح لنفسي بالقول أنني طرحت في التداول لغة موجودة على شفاه الناس، ولكنهم كانوا يخافون التعامل بها. كانت لغة الشعر متعالية، متعجرفة، بيروقراطية، بروتوكولية، لا تصافح الناس إلا بالقفازات البيضاء، ولا تستقبلهم إلا بالقبة المنشاة وربطة العنق الداكنة. وبكلمة واحدة، رفعت الكلفة بيني وبين لغة (لسان العرب) و(محيط المحيط) وأقنعتها أن تترك قصر أبيها المهجور والمليء بأرواح الموتى وتختلط بتلاميذ المدارس والموظفين والعمال والبائعات والممرضات وسائقي سيارات الأجرة"[6].

وفي موضع آخر يؤكد نزار أنه كان أول من قام "بتأميم" الشعر "قبل أن يؤمم

---

(1) نفسه، ص 203.

(2) نجيب العوفي، ضمن: نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة، ص 91.

(3) نفسه، ص 91.

(4) نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة، دكتور ماهر حسن فهمي، ص 201.

(5) وهو العام الذي أصدر فيه مجموعته الشعرية الأولى: قالت لي السمراء.

(6) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 8/95 - 96.

جمال عبد الناصر قناة السويس"[1].

ولا شك في أن هذا المنهج قد ساهم كثيرا في الانتشار الكبير لشعر نزار بين الجماهير، بحيث يمكن القول بأنه يشكل أساسا من أسس الرؤية التواصلية للغته الشعرية[2].

ويمكن عموما رصد تجليين للغة الحديث اليومي عند نزار هما: معجم العامية والتراكيب العامية.

1.1. معجم العامية:

يحضر هذا المعجم بشكل قوي في قصائد الشاعر الغزلية. ولعل هذا يعود إلى كون هذا الشعر خاصة يتوجه إلى فئة شاسعة من القراء، هي فئة المراهقين والتلاميذ والفئات الشعبية التي لم تتمرس على رصانة اللغة الفصحى، ضمانا لسعة انتشاره. ويتجلى ذلك بشكل واضح في عناوين كثير من هذه القصائد ك "مانيكور" و"المايوه الأزرق" و"تليفون"، كما يحضر داخل قصائده، كقوله في قصيدة "القرط الطويل":

أرجوحة من قلقي خيطها

من نزق المُذَوَّر الأسمر

أسلاكها تمضي على كيفها

تمضي وتمضي في مدى مُقمر[3]

وإضافة إلى هذه اللفظة (على كيفها) ضمَّن نزار شعره تحية دائرة على ألسنة العامة، هي "صباح الفل" أو "صباح الورد"، كما في قوله على لسان صديقته من قصيدة "دوّزنا القمر":

قالت: صباح الورد هـــذا أنت صاحب الصغـز؟

ألا تزال مثلما كنتَ غلاما ذا خطز؟[4]

---

(1) نفسه، 386/8.

(2) قراءة في الخلفية النظرية لتجربة نزار الشعرية، عبد العالي بوطيب، ص 321.

(3) القرط الطويل، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 66/1.

(4) دورنا القمر، الأعمال الكاملة، 114/1.

وقوله من قصيدة أخرى مخاطبا إحداهن:

يا صباح الفل، هل أنتِ بخير؟

إن كونشرتو البيانو

أشعل النار لنا ثم ذهبْ[1]

ومن الألفاظ العامية أيضا في معجم هذا الشاعر لفظة (على قدي) التي تتجلى في مثل قوله:

قبل أن أحبك

كانت لغتي على قدي

وأحلامي على قدي

وحزني وفرحي وجنوني

على قدي[2]

ومثل هذا كثير في شعره، لكننا نكتفي منه بهذا القدر للتمثيل. ولا شك في أن مثل هذه الألفاظ تضفي على هذا الشعر شعبية و"سهولة" تزيد من سعة انتشاره وشدة تأثيره في القارئ[3]، وإن كان من النقاد من رأى أن هذه العامية قد طغت على شعر نزار حتى نقلته من الواقعية اللغوية إلى "ضعف وانحدار يطيحان به بعيدا عن حدود الشعر ليغوص في أعماق النثرية"[4].

2.1. التراكيب العامية:

يرى أحمد بسام ساعي في "حركة الشعر الحديث في سورية" أن هذا

---

(1) كونشرتو البيانو، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 168/2.

(2) قبل أن، بعد أن، الأعمال الكاملة، 414/4.

(3) استعمل ابن الأثير مصطلح " السهولة " بمعنى الاقتراب من لغة العامة، وامتدحها لما لها من تأثير على السامع. انظر تعليقه على بيت أبي نواس:

كم من غلام ذي تحاسين … أفسده ناطف ياسين

في المثل السائر، 270/1.

(4) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 205.

الأسلوب قد بدأت بوادره بالظهور عند نزار منذ عام 1956 [1]. والواقع أن هذه السنة إذا كانت قد شهدت بداية التكثيف في هذا الأسلوب فإن بوادره قد ظهرت منذ دواوين الشاعر الأولى، في نقل الأحاديث اليومية الدائرة بين الناس في الشارع أو المقهى... كهذه الصورة التي ينقلها الشاعر من إحدى دور الدعارة في مجموعته الأولى "قالت لي السمراء":

وأمام الباب صعلوك هوى	تافه الهيئة مسلوب الفضيلة
يعرض اللحم على قاضمهِ	مثلما يعرض سمسار خيوله:
هذه جاءت حديثا سيدي	ناهد ما زال في طور الطفولة
أو إذا شئتَ فرافق هذهِ	إنها أشهى من الخمر الأصيله [2]

حيث يتفنن هذا "السمسار" في إثارة زبونه وتزيين البغايا في عينيه حتى لا يغادر إلا وقد قضى وطره من إحداهن. وهو ما ينقلنا إلى جو الأسواق حيث الباعة يتفننون في أساليب استمالة الزبناء إلى بضائعهم.

وفي "أنت لي" نجد امتدادا لهذا الأسلوب عند الشاعر، ومن ذلك قوله على لسان إحدى صويحباته، وهي تستعد لموعده، مخاطبة شقيقتها:

قلمَ الحمرة أختاه ففي	شرفات الظن ميعادي معهْ
أين أصباغي ومشطي والحلى؟	إن بي وجد كوجد الزوبعه
ناوليني الثوب من مشجبه	ومن الديباج هاتي أروعه
سرِّحيني، جمِّليني، لوِّني	ظفري الشاحب، إني مسرعه [3]

إذ ينقل الشاعر حديث هذه الفتاة المغرمة المرتبكة التي تتوسل، من فرط ارتباكها ولهفتها، إلى أختها أن تساعدها للتهيؤ لهذا اللقاء، حيث إنها ما تكاد تطلب منها شيئا حتى تردفه بطلب آخر، وكأنها تريد فعل كل شيء دفعة واحدة (قلم الحمرة - أين أصباغي؟ - ناوليني الثوب - سرحيني - جمليني - لوني ظفري الشاحب...).

---

(1) نفسه، ص 212. وهذه السنة هي سنة صدور ديوان نزار "قصائد".

(2) البغي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 81/1.

(3) الشقيقتان، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 201/1.

ومنذ ديوان "قصائد" أخذ هذا الأسلوب يتخذ سمات مميزة ويشهد اهتماما متزايدا من الشاعر، لما له من تأثير في تصاعد شعبية شعره، فاتخذت مواقف العتاب والغضب الأنثوي على الرجل مادة خصبة له، كما نجد في مجموعة من القصائد منها: "رسالة من سيدة حاقدة" و"أوعية الصديد" و"نفاق" التي نأخذ منها هذا النموذج:

كفى

إنها الساعة الواحدة

فأين الحقيبة؟

أتسمع؟ أين سرقتَ الحقيبه؟[1]

حيث تعلن المرأة عزمها على الفراق، مقاومة كل محاولات حبيبها السابق ثنيها عن عزمها (كفى - أتسمع؟ أين سرقت الحقيبه؟) ثم معلنة له تصميمها على إنهاء العلاقة:

كفانا هراءْ

فأين الحقيبة؟ أين الرداءْ؟

لقد دنت اللحظة الفاصلة

وعما قليل سيَطوي المساءْ

فصول علاقتنا الفاشله[2]

وفي قصيدة "حبلى" تجلٍّ آخر لهذا الغضب الأنثوي من السلوك الذكوري المتسلط. هذا الغضب الذي ينقل من خلاله الشاعرُ صورةَ شجار بين الجنسين، لا تتردد المرأة في أن تكيل فيه للرجل الذي زرع العار في أحشائها أقسى الشتائم، بسبب موقفه "الجبان" الذي وقفه منها لما علم بحملها:

لا تمتقعْ

هي كلْمة عَجْلى

(1) نفاق، الأعمال الكاملة، 318/1.

(2) نفسه، 319/1.

إني لأشعر أنني

حبلى!!

وصرختَ كالملسوع بي:

"كلا"!

سنمزق الطفلا

وأردت تطرُدني

وأخذت تشتمني

لا شيء يدهشني

فلقد عرفتكَ دائما نذلا"[1]

وبعد ديوان "قصائد" أصبح الشاعر يدخل بشعره إلى المقاهي الشعبية، لينقل تفاصيل أحاديثها بكل ما يطبعها من انفعالات، كهذا الموقف الذي يصور فيه نفسه بأحد المقاهي منتظرا "سيدته":

أجلسُ في المقهى منتظرا

أن تأتي سيدتي الحلوه

أبتاع الصحف اليومية

أفعل أشياء طفوليه

في باب الحظِّ

أفتش عن "برج الحمل"

ساعدني يا "برج الحمل"

طمئنّي يا "برج الحمل"

هل تأتي سيدتي الحلوة؟[2]

حيث لا يبتاع الشاعر الصحف إلا ليمارس العادة الشعبية في البحث عن الأبراج. وفي أثناء ذلك يخاطب نفسه كما يفعل أي مشتاق يدفعه شوقه مرغما إلى

---

(1) حبلى، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 1/ 340.

(2) بانتظار سيدتي، الأعمال الكاملة، 726/1.

استطلاع الحظ (ساعدني يا برج الحمل - طمئني يا برج الحمل.).

وهكذا فإن هذا الأسلوب يبقى سمة مميزة لقصائد الشاعر الدائرة حول المرأة. ولا شك في أن لهذا صلة بما قلناه عن الغرض من توظيف معجم العامية في هذه القصائد من النزول باللغة الشعرية إلى لغة الجماهير وأحاديثهم وانفعالاتهم، ضمانا لقيام هذه اللغة بوظيفتها التواصلية مع الفئات الشاسعة من القراء.

ومع ذلك فإن الشاعر قد نقل هذا الأسلوب إلى بعض قصائده السياسية، وإن كان حضوره في هذه القصائد لا يرقى من حيث الكم إلى مستوى الظاهرة، كما في قصائده الدائرة حول المرأة، ويقتصر على عدد قليل منها. ففي إحدى هذه القصائد يدخل الشاعر إلى أحد المقاهي الشعبية، لينقل بقلم الصحفي المدقق انفعالات الناس وردود أفعالهم بعد هزيمة 1967:

الشمس تشرق مرة أخرى

وتمتلئ المقاهي مرة أخرى

ويحتدم الحوار:

- إن الجريمة عاطفية

- إن النساء جميعهن مغامرات والشريعة عندنا

ضد الضحية

- يا سادتي إن المخطط كله من صنع أمريكا، وبترول

الخليج هو الأساس، وكل ما يبقى أمور جانبيه

- ملعونة أمُّ السياسة، نحن نحب أزنافورَ

والوسكي بالثلج المكسر والعطور الأجنبيه[1]

إذ تبدو الجماهير، من هذا الحوار المتكرر في المقاهي كل يوم، غير مبالية بالهزيمة ولا متأثرة بآثارها، وغارقة في الخوض في أحاديث تافهة وفي اقتناء العطر والخمور، والاتكال على النفط...

---

(1) جريمة شرف أمام المحاكم العربية، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 232/3 - 233.

ومن التأثيرات الأخرى للعامية التي وقف عليها أحمد بسام ساعي على التراكيب اللغوية عند نزار قباني: إدخال (أل) الموصولية على الفعل، وحذف (أن) المصدرية قبل الفعل[1].

ومن النماذج التي يتجلى فيها إدخال (أل) الموصولية على الفعل قوله في قصيدة: تناقضات ن. ق. الرائعة:

أفكر في عصركِ الذهبيّ

وعصر المانوليا وعصر الشموع وعصر البخورْ

وأحلم في عصرك الكان أعظم كل العصورْ[2]

إذ دخلت (أل) على (كان)، وهو، كما لاحظ أحمد بسام ساعي، تركيب متأثر بالعامية. ومثله ما جاء في قصيدة: "إلى الأمير الدمشقي توفيق قباني"، في قوله:

سأخبركم عن أميري الجميلْ

عن الكان مثل المرايا نقاء، ومثل السنابل طولا

ومثل النخيلْ[3]

وقد عمد الشاعر إلى إدخال هذا الحرف على الحروف أيضا، كإدخاله على حرف الجر (على) في قوله:

فـــإذا أنـــتِ حـــائطٌ أثـــريٌّ والرســومُ الْعَلَـيْه لَـسْنَ رســوما[4]

ومن الآثار الواضحة للعامية أيضا حذف (أن) المصدرية قبل الفعل. ومن ذلك قول الشاعر:

علمني حبك، سيدتي، أسوأ عاداتْ

علمني أفتحُ فنجاني

في الليلة آلاف المرات

وأجرب طب العطارينَ

(1) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 215.

(2) تناقضات ن. ق. الرائعة، الأعمال الكاملة، 221/2.

(3) إلى الأمير الدمشقي توفيق قباني، الأعمال الكاملة، 280/2.

(4) رصاصة الرحمة، الأعمال الكاملة، 102/2.

وأطرق باب العرافاتْ

علمني أخرج من بيتي

لأمشّط أرصفة الطرقات[1]

فالفعلان (أفتح وأخرج)، على الأقل، من حقهما أن يكونا مسبوقين بـ"أن" المصدرية، لأن الجملتين اللتين يقعان أساسين لهما مؤولتان بمصدرين على أنهما مفعولان به، لكن الشاعر فضل تقريبهما من الحديث اليومي، فحذف حرف النصب كما تفعل العامية. ومثل هذا كثير في شعره، منه قوله في موضع آخر:

أخاف أموت، أخاف أذوب

كقطعة شمع على ساعديك[2]

فحَذْفُ (أن) قبل (أموت) و(أذوب) جعل هذين التركيبين أقرب إلى العامية منهما إلى اللغة الفصحى.

ومن التراكيب التي يظهر فيها أثر العامية واضحا عند الشاعر، إقحام ضمير المتكلم المنفصل (أنا) بعد ضمير المتكلم المتصل أو المستتر كما في النموذجين التاليين:

أ - أنتِ استريحي من هواي أنا لكن سألتك لا تريحيني[3]

ب - أتحداكِ أنا أن تجدي

وطنا مثل فمي

وسريرا دافئا مثل عيوني[4]

وبذلك يتجلى هذا الأسلوب الثاني، المتمثل في التراكيب العامية، أكثر تشعبا وأشد تأثيرا في تقريب اللغة الشعرية عند نزار من لغة الحديث اليومي، من معجم العامية، على أن كلا منهما ينصب في الاهتمام الذي يوليه نزار للغة الحديث اليومي، باعتبارها وسيلة لتقريب اللغة الشعرية من الجمهور.

---

(1) قصيدة الحزن، الأعمال الكاملة، 702/1.

(2) تعود شعري عليك، الأعمال الكاملة، 528/1.

(3) لا تحبيني، الأعمال الكاملة، 519/1.

(4) قصيدة التحديات، الأعمال الكاملة، 50/2.

وحول الأهمية التي تكتسيها لغة الحديث اليومي عند الشاعر يقول أحد الباحثين: "وأكبر الظن أن الدارسين بعد أجيال سوف يقدرون صنيع نزار (...) في تسجيل كثير من الملاحظات الحضارية، مثل "صباح الورد" في تحية الصباح (...) و"طاولات الزهر التي تستغرق وقت الفارغين في اللعب" و"التفتيش عن الأبراج في الصحف لقراءة الطالع" و"تدخين السجائر والنراجيل" و"أنواع فساتين السيدات" وغيرها، وسوف يقدرون صنيعه أيضا في حفظ كثير من عبارات المثقفين في حياتهم اليومية، خصوصا أساليب السيدات في مخاطبة الرجال وأساليب الرجال في مخاطبة السيدات في لحظات الحب والعتاب والغضب، مثل: افهميني ودوختني وغاوي تحف وأنا آسفة وأحبك جدا ولا تكوني عصبية وأنت لا تحتملين أو غير محتملة وغوري، وغيرها كثير جدا، ولم تعد هناك لفظة تستعصي على التعبير الشعري"[1].

2 - استحضار التاريخ الإسلامي

يعتبر استحضار الرموز التراثية من أهم أشكال التعبير في الشعر العربي المعاصر. وإذا كان كثير من الشعراء، الرواد خاصة، قد عادوا إلى التراث الإنساني العام ليستلهموا منه رموزهم التي وظفوها في التعبير عن تجاربهم وأخضعوها لها، كأساطير الموت والانبعاث والشخصيات المتمردة أو التي ترمز إلى تجربة المعاناة عامة 683، فإن هناك طائفة من الشعراء كانت أشد ارتباطا بالتراث العربي الإسلامي، فشكلت النصوص الدينية (وفي مقدمتها القرآن الكريم) والشخصيات التاريخية والدينية مرجعها الأول في التعبير عن تجاربها، مع فروق بين هؤلاء الشعراء في إخضاع هذه الرموز لرؤاهم الشعرية الخاصة، وتفاوت بينهم في تحقيق الانسجام بين هذه الرؤى وبين دلالات تلك الرموز.

ويعد نزار قباني واحدا من الشعراء الرواد الذين شذوا عما كان سائداً عن

---

(1) نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة، دراسة في فن الموازنة، ص 162.

أغلب الشعراء المعاصرين (كالسياب وأدونيس وصلاح عبد الصبور) من استحضار أساطير البعث والمعاناة والشخصيات المتمردة في التراث، حيث تفرد عنهم بالعودة إلى التراث العربي الإسلامي الذي يعتبر المرجع الثقافي الأهم للجمهور العربي الذي يتوجه إليه الشاعر.

وقد أشار أحمد بسام ساعي في كتابه "**حركة الشعر الحديث في سورية**" إلى أن أهم ما يميز نزارا عن أدونيس هو موقف كل منهما من التراث الإسلامي[1]. فإذا كان أدونيس قد فضل العودة إلى الأساطير اليونانية والتراث الإنساني الواسع، دون أن يعني ذلك تخليه عن التراث الإسلامي الذي طوع لرؤيته المتمردة، فإن نزارا قد جعل التراث الإسلامي مرجعه الرمزي الأول في شعره، متخذا إياه منطلقا للتعبير عن همومه القومية.

وهكذا فإن الفرق بين الشاعرين هو فرق بين مشروعي حداثيين اختار أحدهما إقامة الحواجز بينه وبين القارئ العربي، واختار الآخر، ممثلا في نزار، النزول بالشعر إلى الشارع "ليلعب مع أولاد الحارة ويضحك معهم ويبكي معهم"[2]. ولهذا فإن القارئ لشعره لا يخفى عليه ارتباطه الوثيق بالحضارة العربية الإسلامية من خلال عدة مظاهر نعرض منها لمظهرين هما: استحضار الرموز التاريخية، واستحضار الرموز الدينية.

1.2. الرموز التاريخية

يعتبر استحضار الرموز التاريخية من أكثر المعاني دورانا في قصائد نزار السياسية وهو في أغلب الأحيان يتخذ شكل الحنين إلى الماضي المشرق لهذه الرموز مثلما نجد في قصيدته "**قراءة على أضرحة المجاذيب**" التي تضمها أعماله السياسية الكاملة، حيث يتوحد الشاعر بالتراث الإسلامي في الأندلس، وتثير فيه غربة هذا التراث إحساساً قاسياً بغربة روحية توقظ في نفسه سيلا من الأشجان، إذ يقول:

---

(1) حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، الدكتور أحمد بسام ساعي، ص 523.

(2) الأعمال الكاملة لنزار قباني ، ص 7/ 303 – 304.

أمشي غريب الوجه في غرناطةِ
أحتضن الأطفالَ
والأشجارَ
والمآذن المقلوبة
فها هنا المرابطون رابَطوا
وها هنا الموحدون خيَّموا
وها هنا مجالس الشراب والنساءِ
والغيبوبة
وها هنا عباءة داميةٌ
وها هنا مشنقة منصوبة[1]

وقد شكلت هذه الحضارة الأندلسية البائدة مثيرا قويا عند الشاعر لاستحضار الرموز الإسلامية التي ساهمت في قيامها أو استمرارها أو الدفاع عنها في فترة السقوط العصيبة. ويمثل أبو عبد الله الصغير، آخر ملوك غرناطة[2]، رمزا لهذا المجد المفقود:

ما تمنيت أن أكون عروة في رداء
إلا في المتحف الحربي في مدريد
الرداء لأبي عبد الله الصغير
والسيف سيفه
السائحون الأجانب لا يستوقفهم الرداء
ولا السيف
أما أنا

(1) قراءة على أضرحة المجاذيب، الأعمال السياسية، نزار قباني، 311/3.
(2) غزا قشتالة، لكنه أخذ أسيرا، وأطلق سراحه بعد موافقته على حكم غرناطة تحت سلطة فرديناند وإيزابيلا: ملك قشتالة وأراجون وملكتهما. ولما طلبا منه أن يسلمهما المدينة أبى، فحاصراها حتى سقطت سنة 1492، فلاذ أبو عبد الله بالفرار إلى المغرب. توفي سنة 1538م. انظر: الموسوعة العربية الميسرة، بإشراف محمد شفيق غربال، ص 36.

فيربطني بالرداء وبصاحب الرداء
ألف سبب
هل تعرفون كيف يقف الطفل اليتيم
أمام ثياب أبيه الراحل؟
هكذا وقفت أمام الخزانة الزجاجية المغلقه
أستجدي الزركشات
آكل بخيالي النسيج
خيطا
خيطا[1]

فالرداء الذي لا يتجاوز عند الآخرين كونه تحفة سياحية معروضة في خزانة زجاجية مغلقة هو عند الشاعر رمز لمجد حضاري بائد يثير فيه إحساسا قويا بالانتماء، ويعيده - من خلال فعل التأمل: أستجدي الزركشات، آكل بخيالي النسيج... - إلى التاريخ الذي كان فيه صاحب الرداء رمزا لقوة الحضارة الإسلامية التي امتدت حتى تجاوزت البحار؛ ثم انكفأت بعد ذلك حتى استحالت إلى صراعات طائفية تأكل الأمة من الداخل قبل أن يأكلها أعداؤها من الخارج. ونزار يوظف هذا البعد، المتمثل في ربط الماضي بالحاضر، في استلهام هذه الشخصية، حيث مازالت الهزيمة هي الهزيمة و"كأننا نخرج هذا اليوم من إسبانيه":

مضت قرون خمسةٌ
مذ رحل (الخليفة الصغير) عن إسبانية
ولم تزل أحقادنا الصغيرة
كما هية
ولم تزل عقلية العشيرة
في دمنا كما هيه[2]

---

(1) مذكرات أندلسية، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 534/3 - 535.
(2) أحزان في الأندلس، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 565/1.

وبذلك يكون التمزق والانحدار اللذان آلت إليهما الحضارة الإسلامية في الوقت الحاضر امتدادا للضعف العربي الذي انتهى بسقوط الأندلس. لهذا نجد الشاعر - في ذكره للأندلس - يستحضر مجموعة من الرموز الفاتحة التي ساهمت في تأسيس مجد الحضارة الإسلامية كطارق بن زياد، فاتح الأندلس، وعقبة بن نافع الذي ساهم في فتح مصر[1] ومعاوية بن أبي سفيان، مؤسس الدولة الأموية، وموحد الدولة الإسلامية، وصاحب الصوائف[2] وحامل لواء الجهاد ضد الروم[3]:

كتبتِ لي يا غالية

كتبت تسألين عن إسبانية

عن طارق، يفتح باسم الله دنيا ثانيه

عن عقبة بن نافعٍ

يزرع شتل نخلةٍ

في قلب كل رابيه

سألت عن أميةٍ

سألتِ عن أميرها معاوية

عن السرايا الزاهيه

تحمل من دمشق في ركابها

حضارة وعافيه[4]

فهذه الشخصيات كلها رمز للصرح الحضاري العظيم الذي ضيعه العرب بالأندلس واستمروا في إهدار ما تبقى منه في الوقت الحاضر بالانشغال بالصراعات الداخلية والحروب الأهلية.

وبذلك تكون عودة نزار إلى التراث الإسلامي عودة إلى أصل قوي لهذه الأمة،

---

(1) الموسوعة العربية الميسرة، ص 1221.

(2) الحملات الصيفية على الروم.

(3) الموسوعة العربية الميسرة، ص 1717.

(4) أحزان في الأندلس، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 563/1.

واستمدادا للقوة التي تمثلها رموز هذا التراث بهدف مواجهة الهزيمة النفسية التي غرقت فيها الشعوب العربية في الوقت الحاضر. يقول بعد هزيمة 1967 مستلهما شخصية معاوية من جديد وشخصية أبي عبيدة بن الجراح[1] ومخاطبا اليهود:

محاصَرونَ أنتمُ بالحقد والكراهية

فمِن هنا جيش أبي عبيدةٍ

ومن هنا معاوية

سلامكمْ ممزّقٌ

وبيتكم مطوقٌ

كبيت أي زانيه[2]

فإذا كان المشار إليه الحقيقي هنا هو الشعب العربي والجيوش العربية، فإنه لا يستمد قوته الرمزية إلا من كونه امتدادا لهذين الرمزين التراثيين: معاوية وأبي عبيدة.

ومن هنا يرى نزار أن أية خيانة لضمير الأمة وتهاون في حقها، إنما هي خيانة لبطولات هؤلاء الأبطال التاريخيين الذين صنعوا مجدها وأفنوا في سبيله أعمارهم، ومن ثم يكون الاستسلام المر لأنور السادات في معاهدة كامب ديفيد عزلا للسلطة الرمزية لخالد بن الوليد وما تعنيه من تمسك بثوابت الأمة وإيمان بمستقبلها ليختار الترف والبذخ والمشي "بين شقراوات أوروبا كديك ورقي" والإرغاء باللغة الفرنسية في أقصى تجسيد للاستسلام والفتور اللذين أصابا القيادات العربية بعد تسرب اليهود "كالنمل من عيوبها" حسب تعبير نزار نفسه[3]:

سرقوا منا الطموح العربيّ

عزلوا خالد في أعقاب فتح الشام

---

(1) قائد فاتح، صحب الرسول صلى الله عليه وسلم في جميع غزواته، وفي عهد عمر بن الخطاب رضي الله عنه، ولي القيادة العليا للجيوش المحاربة بالشام، فأخضع دمشق وحمص وإنطاكية وحلب ... (الموسوعة العربية الميسرة، ص 36).

(2) منشورات فدائية على جدران إسرائيل، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 196/3.

(3) هوامش على دفتر النكسة، الأعمال السياسية، نزار قباني، 484/6.

سموه سفيرا في جنيفْ

يلبس القبعة السوداءْ

يستمتع بالسيجار والكافيار

يرغي بالفرنسيةِ

يمشي بين شقراوات أوروبا

كديك ورقيّ

أتراهم دجنوا هذا الأمير القُرشيّ؟

هكذا تُخصَى البطولات لدينا يا بنيّ[1]

وهذا المصير نفسه لقيه رمز صلاح الدين الأيوبي، قاهر الصليبيين ومحرر القدس وبطل معركة حطين[2]:

يا صلاح الدين

باعوك وباعونا جميعا

في المزاد العلنيّ[3].

فضياع القدس قد ارتبط بضياع هذا الرمز من ضمائر القادة ليصبح سلبا لدى اليهود:

شعراءَ الأرض المحتلة

ما عاد لأعصابي أعصابْ

حرماتُ القدس قد انتُهكتْ

وصلاح الدين من الأسلابْ[4]

وبهذا، فإنه إذا كان أحمد بسام ساعي قد لاحظ أن عددا من الشعراء السوريين المحدثين، وعلى رأسهم أدونيس، قد استلهموا رموز التراث الإسلامي

---

(1) مرسوم بإقالة خالد بن الوليد، الأعمال السياسية، 488/3.

(2) الموسوعة العربية الميسرة، ص 1128.

(3) مرسوم بإقالة خالد بن الوليد، الأعمال السياسية، 157/3.

(4) شعراء الأرض المحتلة، الأعمال السياسية، 157/3.

استلهاما سلبيا باعتبارها صورا للجمود والتأخر[1]، فإن نزارا قد رأى فيها، على النقيض من ذلك، رمزا للمجد الحضاري ومصدرا لقوة الأمة.

ومع ذلك، فإن هناك وجها آخر لاستلهام هذه الشخصيات عند نزار لا ينسجم مع الرؤية التي أشرنا إليها آنفا. والأمر هنا يخص شخصية تاريخية حظيت بحضور بارز عنده هي شخصية هرون الرشيد. فهذه الشخصية قد استعملت في إحدى قصائده رمزا لتسلط الحاكم العربي الذي يستحوذ حتى على أشياء الجمال البسيطة التي يلجأ إليها العشاق للإفصاح عن أشواقهم في عيدهم:

في عيد (فالنتاين)
بحثتُ يا حبيبتي عن وردة حمراء
أرسلها سفيرة عني
بِعيد العشق والعشاقْ
فلم أجد في السوق أي وردةٍ
حمراء أو بيضاء أو صفراءْ
لأن كل الورد في الأسواقْ
- كما يقول بائع الأزهارْ -
قد اشترته شعبة المباحث
لزوجة الخليفة الرشيدْ[2]

غير أن الصورة الأكثر شيوعا عند الشاعر حول هذه الشخصية الإسلامية هي صورة الخليفة الماجن الذي لا هم له إلا التنويع على قيثارة الجنس. وهكذا يتقمص الشاعر في إحدى قصائده شخصية هذا الخليفة ليصور مرارة الجنس الذي تحول عنده إلى مأساة لا تزيد إلا من تفاقم أحزانه:

مأساة هارون الرشيد مريرة   لو تدركين مرارة المأساة
إني كمصباح الطريق صديقتي   أبكي ولا أحد يرى دمعاتي
الجنس كان مُسكّنا جربته   لم يُنهِ أحزاني ولا أزماتي

(1) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 338.
(2) تنويعات نزارية على مقام العشق، نزار قباني، ص 45.

والحـــب أصـــبح كلـــه متـــشابها كتـــشابه الأوراق فـــي الغابـــات[1]

كما أن هذا الخليفة يمثل، عند الشاعر، صورة للبذخ الجنسي لاهتمامه بالملذات واقتناء الجواري. يقول على لسان (امرأة لا مبالية):

أبي صنف من البشر
مزيج من غباء التركِ
من عصبية التتر
أبي أثر من الآثارِ
تابوت من الحجرِ
تهرّأ كل ما فيهِ
كباب كنيسة نخر
كهارون الرشيد أبي
جواريه، مواليهِ
تمطيه على تخت من الطُّرَر
ونحن هنا
سباياه، ضحاياهْ
مماسح قصره القذر[2]

حيث يتجلى هذا الأب في تسلطه ووقوفه في وجه اندفاع هذه المرأة في درب الحرية، مثل هرون الرشيد الذي يتلذذ باقتناء الجواري وإغلاق أبواب القصر عليها، مستجيبا بذلك لأهوائه في حب التملك وتعذيب الآخرين، في الوقت الذي ينعم هو بملذات الحياة.

هذه الصورة التي قدم بها نزار نموذج هرون الرشيد جعلت منه شخصية لا يتحقق خلاص الأمة العربية إلا بموتها بكل تجلياتها السلطوية والمستهترة بقيم الحياة السامية في هذه الأمة:

وأنا أحبكِ في وجوه القادمين لقتل هارون الرشيدْ

---

(1) الرسم بالكلمات، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 465/1 - 466.
(2) يوميات امرأة لا مبالية، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 608/1.

هل تصبحين شريكتي في قتل هارون الرشيد؟[1]

فالموت الرمزي لهذه الشخصية في حياة المواطن العربي يعد الأمل الوحيد في تحرره من كل مظاهر الظلم والقهر والهزيمة الجاثمة على كيانه. وهكذا، فإن تأجج المشاعر الثورية ضد اليهود بعد هزيمة 1967، وتوحد مشاعر الأمة وعقدها العزم على رد الاعتبار لنفسها لم يأت إلا نتيجة للقضاء على مشاعر الجبن التي يمثلها نموذج هرون الرشيد في أوضح تجلياتها، ومن ثم قتل هذا النموذج نفسه:

لأن هارون الرشيد مات من زمانْ

ولم يعد في القصر غلمان ولا خصيانْ

لأننا نحن قتلناه، وأطعمناهُ للحيتانْ

لأن هارون الرشيد لم يعد إنسانْ

لأنه في تخته الوثير

لا يعرف ما القدس وما بيسانْ

فقد قطعنا رأسه أمس

وعلقناه في بيسانْ

لأن هارون الرشيد أرنب جبانْ

فقد جعلنا قصره قيادة الأركان[2]

وهكذا فإن هذه الشخصية التاريخية لم تعد تستحق عند الشاعر إلا مصيرا واحدا هو الموت.

وإذا عدنا إلى التاريخ، فإننا نجد حقيقة هذا الخليفة مناقضة لهذه الصورة السلبية إلى حد السخرية، التي رسمها له نزار، فكتب التاريخ تكاد تجمع على وصفه بالورع والتقوى والشجاعة والجهاد في سبيل الله، كما أن الدولة الإسلامية بلغت في عهده أوج عظمتها، وسمي عصره بالعصر الذهبي لهذه الدولة، وكان شديد الاهتمام برعيته[3]. فابن خلدون يقول ملخصا ما جاء عند الطبري وغيره من

(1) بلاغ شعري رقم 1، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 16/2.

(2) منشورات فدائية على جدران إسرائيل، الأعمال السياسية، نزار قباني، 190/3.

(3) الموسوعة العربية الميسرة، ص 1896.

المؤرخين: "كان الرشيد على ما نقله الطبري وغيره يغزو عاما ويحج عاما، ويصلي كل يوم مائة ركعة، ويتصدق بألف درهم. وإذا حج حمل معه مائة من الفقهاء ينفق عليهم، وإذا لم يحج أنفق على ثلاثمائةٍ نفقةً شائعة، وكان يتحذى بآثار المنصور إلا في بذل المال، فلم يُرَ خليفةٌ قبله أبذل منه للمال، وكان إذا لم يغزُ غزا بالصائفة كبار أهل بيته وقواده"[1]. كما ذكر أيضا أن خلافته كانت حوالي ثلاث وعشرين سنة، "وترك في بيت المال تسعمائة ألف ألف دينار"[2]. وقريب من هذا ما ذكره الزركلي، ثم نقل عن ابن دحية أنه "في أيامه كملت الخلافة بكرمه وعدله وتواضعه وزيارته العلماء في ديارهم"[3].

وكل هذا يدل على أن هذه الشخصية قد خضعت عند نزار لتشويه لا تربطه أدنى صلة بواقعها التاريخي، وهو ما يعني أن التاريخ لم يكن مرجعه في رسم ملامحها، وهو ما يأخذه عليه أحمد بسام ساعي مشيرا إلى مصدره في ذلك: "فهارون الرشيد ليس الحاكم الذي ازدهرت الدولة في عهده كما لم تزدهر من قبل أو من بعد، بل أضحى نموذجا لمباذل ألف ليلة وليلة و"عصر تكفين النساء، وعصر تقطيع النهود" كما يقول نزار قباني، ولهذا كان لا بد من قتله"[4].

وبهذا يقرر الباحث أن مصدر نزار الأول في تعامله هذه الشخصية هي الذاكرة الشعبية التي تمثلها بشكل جلي حكايات ألف ليلة وليلة التي تفننت في تصوير مجالس اللهو التي كانت تعقد في محضر هذا الخليفة "الماجن" بحضور الجواري لتصوره غير مهتم بشؤون الرعية ولا بهمومها، ومن ذلك حكاية الجارية "تودد" التي نقتطف منها هذا الجزء:

"... فتعجب الخليفة هارون الرشيد من حذقها وفهمها، ثم قال للنظام: انزع ثيابك. فقام وقال: أشهد على جميع من حضر هذا المجلس أنها أعلم مني ومن كل

---

(1) تاريخ ابن خلدون، 282/3.

(2) نفسه، 288/3.

(3) الأعلام، خير الدين الزركلي، 62/8.

(4) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 338.

عالم. ونزع ثيابه وقال لها: خذيها لا بارك الله لك فيها. فأمر له أمير المؤمنين بثياب يلبسها، ثم قال أمير المؤمنين: يا تودد، بقي عليك شيء مما وعدت به وهو الشطرنج، وأمر بإحضار الشطرنج والكمنجة والنرد، فحضروا، وجلس الشطرنجي معها، وصفت بينهما الصفوف، ونقل ونقلت، فما نقل شيئا إلا أفسدته عن قريب (...) حتى غلبته ورأى الشاه مات (...) ثم قالت له: انزع ثيابك. فقال لها: اتركي لي السراويل وأجرك على الله، وحلف بالله أن لا يناظر أحدا ما دامت تودد ببغداد، ثم نزع ثيابه وسلمها لها وانصرف. فجيء بلاعب النرد فقالت له: إن غلبتك في هذا اليوم فما تعطيني؟ قال: أعطيك عشر ثياب من الديباج القسطنطيني المطرز بالذهب وعشر ثياب من المخمل، وإن غلبتك فما أريد منك إلا أن تكتبي لي درجا بأني غلبتك. قالت له: دونك وما عولت عليه. فلعب، فإذا هو قد خسر. وقام وهو يرطن بالإفرنجية ويقول: ونعمة أمير المؤمنين إنها لا يوجد مثلها في سائر البلاد، ثم إن أمير المؤمنين دعا بأرباب آلات الضرب، فحضروا، فقال أمير المؤمنين: هل تعرفين شيئا من آلات الضرب؟ قالت: نعم. فأمر بإحضار عود محكوم مدعوك مجرود صاحبه بالهجران مكدود، فوضعته في حجرها وأرخت عليه نهدها وانحنت عليه انحناءة والدة ترضع ولدها، وضربت عليه اثني عشر نغما حتى ماج المجلس من الطرب (...) فطرب أمير المؤمنين وقال: بارك الله فيك ورحم من علمك، فقامت وقبلت الأرض بين يديه، ثم إن أمير المؤمنين أمر بإحضار المال ودفع لمولاها مائة ألف دينار وقال لها: يا تودد تمني علي، قالت: تمنيت عليك أن تردني إلى سيدي الذي باعني. فقال لها: نعم. فردها إليه وأعطاها خمسة آلاف دينار لنفسها وجعل سيدها نديما له على طول الزمان"[1].

فهذا نموذج من صورة الخليفة هرون الرشيد في **ألف ليلة وليلة**: صورة الخليفة الماجن اللاهي. ومثل هذه الحكاية موجود في الكتاب، أغلبها يدور حول أخبار النساء وإعجاب الخليفة بهن واهتمامه باقتنائهن، ومنها: "**حكاية هارون الرشيد مع البنت العربية**" التي تحكي أنه خرج مع جعفر البرمكي، فلقيها فحدثها

(1) ألف ليلة وليلة، 11/3 – 13.

فتزوجها"[1]، و"**حكاية جميل بن معمر لأمير المؤمنين هارون الرشيد**"، وهي حكاية عشق ابن عم جميل لجارية كان يواصلها بعد زواجها[2] و"**حكاية ضمرة بن المغيرة التي حكاها حسين الخليع لهارون الرشيد**"، وهي حكاية جارية عشقت ضمرة بن المغيرة، جعل حسين يصفها وصفا فاحشا بين يدي أمير المؤمنين وهو يستمع إليه، ثم قال له بعد أن أنهى الحكاية: "لولا أن ضمرة سبقني إليها لكان لي معها شأن من الشؤون"[3].

فهذه الحكايات ومثيلاتها هي التي مثلت المرجع الذي استقى منه نزار مادته في رسم ملامح شخصية هرون الرشيد، وفي الموقف الذي اتخذه منها، ليلتبس عنده بشخصية شهريار؛ فيكون بذلك قد أخضع شخصية تاريخية كان لها دور كبير في إقامة دعائم الأمة الإسلامية وازدهارها ومجدها، لنظرة شعبية أساءت لهذه الشخصية كما أساءت للرسالة الشعرية التي جعلها الشاعر أساسا للتواصل مع الجمهور، ليقع فريسة للنظرة الاستشراقية التي تستهدف النيل من رموز أمتنا وتاريخها. يقول الباحث أحمد زياده حول هذا المزلق الذي انحدر إليه نزار: "وهارون الرشيد - الذي كان يغزو عاما ويحج عاما - حقد عليه المستشرقون ونعتوه بالحيوانية الجنسية يصرف كل همته للنساء، وهو الذي وصلت في عهده الأمة الإسلامية أوج مجدها.

يبتلع نزار طعم المستشرقين ويقع في شراكهم، فيجعل البنت في تحقيرها لأبيها تشبهه بهارون الرشيد، الغارق لأذنيه بين جواريه ومواليه"[4].

وهذه النظرة الانتقاصية التي عابها الباحث على نزار، وقع فيها شاعر عربي آخر هو أحمد عبد المعطي حجازي الذي يقول في تقديمه لمجموعة "**أوراس**": "كان الرشيد يدعو إليه السقاة والجواري والمضحكين، فيشرب ويسمع ويضحك

---

(1) نفسه، 3/275 - 277.

(2) نفسه، 3/280 وما بعدها.

(3) نفسه، 3/285 - 288.

(4) نزار عاشق المرأة، أحمد زيادة، ص112 - 113.

حتى يستلقي، وبعد حين يدعو إليه الأئمة فيعضونه حتى يبكي وتبتل لحيته بالدموع"[1].

والنتيجة التي نخلص إليها من كل هذا هي انه إذا كان كثير من الشعراء المعاصرين، وعلى رأسهم أدونيس، قد اتجهوا إلى الإعلاء من شأن الشخصيات المتمردة على ثوابت الحضارة الإسلامية مثل أبي نواس وبشار ومهيار والحلاج، وتقديمها على أنها رمز للثورة[2]، فإن نزارا قد استوحى شخصيات تمثل رموزا حقيقية للجهاد من أجل إعلاء هذه الثوابت، وعلى رأسها نشر العقيدة الإسلامية، وكان لها دور كبير في قوة الأمة الإسلامية وبلوغها قمة الحضارة، مثل خالد بن الوليد ومعاوية بن أبي سفيان وعقبة بن نافع وطارق بن زياد وصلاح الدين الأيوبي، فكان موقفه من هذه الشخصيات موقفا إيجابيا ينسجم مع ما رسخ عنها في ذهن الجمهور العربي المسلم؛ وإن كان خضوعه للذاكرة الشعبية في تناول شخصية هرون الرشيد قد انزلق به إلى ما يناقض مضمون الرسالة الشعرية التي يحملها تناوله لبقية الشخصيات.

2.2. الرموز الدينية

تشمل الرموز الدينية التي وقفنا عليها عند نزار أسماء الأنبياء عليهم السلام وأهل الكهف.

وأكثر أسماء الأنبياء حضورا في شعره هو اسم المسيح عليه السلام. وقد جاء هذا الحضور على حساب الشخصية الدينية الأولى عند المسلمين وهي شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم التي لم تحظ إلا بحضور باهت عنده. وهذا وحده يمكن أن يتخذ دليلا على غياب التوجه الديني الإسلامي في رسالته الشعرية التي يحملها هذا العنصر. إلا أننا سنزداد تأكدا من صحة هذا الأمر بعد النظر في السياقات الشعرية التي وظفت فيها هذه الشخصية (شخصية المسيح) في الديوان.

ففي قصيدة **"منشورات فدائية على جدران إسرائيل"** اكتسى حضور شخصية

---

(1) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص391.

(2) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 340.

المسيح بعدا ورمزيا يشير إلى ما هو أبعد من الشخصية المعروفة:

لقد سرقتمْ وطنا

فصفق العالم للمغامرة

صادرتمْ الألوف من بيوتنا

وبعتمْ الألوف من أطفالنا

فصفق العالَم للسماسرة

سرقتمْ الزيت من الكنائس

سرقتمْ المسيح من منزله في الناصرة

فصفق العالم للمغامرة

وتنصبون مأتما

إذا خطفنا طائرة[1]

الخطاب هنا منشور موجه إلى اليهود، وسرقة المسيح من منزله وإطفاء نور الكنائس إشارة إلى اضطهاد المسيحية في فلسطين، أو هي إشارة إلى سلب هذه الأرض كلها وإطفاء نور الحياة فيها، باعتبارها مهدا للسيد المسيح، خاصة وأن هذا الاضطهاد يشمل الوطن بكل ما يحويه (البيوت - الأطفال...).

وقد تكررت عند الشاعر هذه الصورة المتمثلة في استغلال مولد المسيح بفلسطين لإعطائه دلالة هذا الوطن بأكمله فيما يعانيه من احتلال، حيث يقول بعد مرور عامين على هزيمة حزيران:

مـــر عامـــان والغـــزاة مقـــيمو نَ وتـــاريخ أمتـــي أشـــلاءُ

مـــر عامـــان والمـــسيح أســـيرٌ فـــي يـــديهم ومـــريمُ العـــذراءُ[2].

وهكذا يتجلى احتلال أرض فلسطين على أنه أَسْر للسيد المسيح عليه السلام بحكم مولده بها، ومن ثم يكون الاعتداء عليها اعتداء عليه. ليحمل هذا المعنى حمولة تحريضية تقوم على مخاطبة الحس الديني عند المسيحيين والمسلمين على السواء للنضال من أجل تخليص مهد هذا النبي.

---

(1) منشورات فدائية على جدران إسرائيل، نزار قباني، 180/3.

(2) إفادة في محكمة الشعر، نزار قباني، 406/3.

غير أن هذا التحريض قد خرج إلى سياقات أتت فيه هذه الشخصية محملة بدلالات تكرس بعض المعتقدات المسيحية حولها، وخاصة تلك المتعلقة بصلبه. يقول في قصيدة "القدس":

من ينقذ المسيح ممن قتلوا المسيح؟

من ينقذ الإنسان؟[1]

إذ يتجلى اليهود هنا قتلة المسيح. وهي دعوى نفاها القرآن الكريم. يقول الله عز وجل متحدثا عن بني إسرائيل: ﴿ وَقُلْنَا لَهُمْ لَا تَعْدُواْ فِى ٱلسَّبْتِ وَأَخَذْنَا مِنْهُم مِّيثَٰقًا غَلِيظًا ﴿١٥٤﴾ فَبِمَا نَقْضِهِم مِّيثَٰقَهُمْ وَكُفْرِهِم بِـَٔايَٰتِ ٱللَّهِ وَقَتْلِهِمُ ٱلْأَنۢبِيَآءَ بِغَيْرِ حَقٍّ وَقَوْلِهِمْ قُلُوبُنَا غُلْفٌۢ ۚ بَلْ طَبَعَ ٱللَّهُ عَلَيْهَا بِكُفْرِهِمْ فَلَا يُؤْمِنُونَ إِلَّا قَلِيلًا ﴿١٥٥﴾ وَبِكُفْرِهِمْ وَقَوْلِهِمْ عَلَىٰ مَرْيَمَ بُهْتَٰنًا عَظِيمًا ﴿١٥٦﴾ وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا ٱلْمَسِيحَ عِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ ٱللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ ۚ وَإِنَّ ٱلَّذِينَ ٱخْتَلَفُواْ فِيهِ لَفِى شَكٍّ مِّنْهُ ۚ مَا لَهُم بِهِۦ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا ٱتِّبَاعَ ٱلظَّنِّ ۚ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًۢا ﴿١٥٧﴾ بَل رَّفَعَهُ ٱللَّهُ إِلَيْهِ ۚ وَكَانَ ٱللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا ﴿١٥٨﴾ ﴾[2].

ومما قاله ابن كثير في تفسير ما يقرره الله تعالى من عدم صلب المسيح: "قال ابن إسحاق: وحدثني رجل كان نصرانيا فأسلم، أن عيسى حين جاءه من الله: إني رافعك إلي، قال: يا معشر الحواريين أيكم يحب أن يكون رفيقي في الجنة حتى يشبّه للقوم في صورتي فيقتلوه في مكاني؟ فقال سرجس: أنا يا روح الله. قال: فاجلس في مجلسي. فجلس فيه، ورفع عيسى عليه السلام، فدخلوا عليه فأخذوه فصلبوه، فكان هو الذي صلبوه وشبه لهم به، وكانت عدتهم حين دخلوا مع عيسى معلومة، قد رأوهم فأحصوا عدتهم، فلما دخلوا عليهم ليأخذوه وجدوا عيسى وأصحابه فيما يرون وفقدوا رجلا من العدة فهو الذي اختلفوا فيه"[3].

وقد استمر الشاعر في الرجوع إلى أصل العقيدة المسيحية المحرفة في رسم

---

(1) القدس، نزار قباني، 163/3.

(2) النساء / 154 – 158.

(3) تفسير القرآن العظيم، ابن كثير 520/1.

صورة المسيح عليه السلام باستحضار حادثة الصلب المزعوم. يقول في قصيدة "**راشيل وأخواتها**":

وجه قانا

شاحب اللون كما وجهُ يسوعْ

وهواء البحر في نيسانْ

أمطارٌ دماء ودموعْ [(1)].

فصفة الحزن المميزة للسيد المسيح عليه السلام مرتبطة في الإنجيل بحادثة الصلب، حيث يحكي أنه عندما اقترب موعد صلبه اصطحب تلامذته "**إلى ضيعة يقال لها جثسيماني، فقال للتلاميذ: اجلسوا ها هنا حتى أمضي وأصلي هناك. ثم أخذ معه بطرس وابني زبدي وابتدأ يحزن ويكتئب. فقال لهم: نفسي حزينة جدا حتى الموت**"[(2)].

وكذلك يحمل اسم يسوع إحالات مسيحية ترتبط بهذه الحادثة، حيث يدل على معنى المخلِّص[(3)]. ويذكر الإنجيل أن هذا الاسم أوحاه الله في رؤيا إلى يوسف زوج مريم. فقال له ملَك الرؤيا: "**ستلد ابنا وتدعو اسمه يسوع، لأنه يخلِّص شعبه من خطاياهم**"[(4)]. وكل هذا إشارة إلى عقيدة الخلاص المسيحية التي يجسدها المسيح بقبوله للصلب.

ويستحضر الشاعر حادثة القيامة المزعومة التي ترتبط بحادثة الصلب، فيقول في قصيدة "فتح":

جاءت إلينا فتحْ

كوردة جميلة طالعة من جرحْ

كنبع ماء بارد يروي صحارى ملْحْ

---

(1) تنويعات نزارية على مقام العشق، ص 263.

(2) إنجيل متى، ضمن الكتاب المقدس (كتب العهد القديم والعهد الجديد)، الإصحاح 26، ص 49 - 50.

(3) الموسوعة العربية الميسرة، ص 1981.

(4) إنجيل متى، الإصحاح 1، ص 4.

وفجأة ثرنا على أكفاننا وقمنا

وفجأة

كالسيد المسيح بعد موتنا نهضنا[1]

فمفهوم القيامة العربية التي تحققت بمجيء حركة المقاومة (فتح) استوحاه الشاعر من قيامة السيد المسيح التي تزعم الرواية المسيحية أنها حدثت بعد ثلاثة أيام من صلبه: "**ثم في أول الأسبوع أول الفجر أتين** [النساء اللواتي أعددن له الحنوط والأطياب] **إلى القبر حاملات الحنوط الذي أعددنه ومعهن أناس. فوجدن الحجر مدحرجا عن القبر. فدخلن ولم يجدن جسد الرب يسوع. وفيما هن محتارات في ذلك إذا رجلان وقفا بهن بثياب براقة. وإذ كن خائفات ومنكسات وجوههن إلى الأرض قالا لهن: لماذا تطلبن الحي بين الأموات. ليس هو هنا لكنه قام. اذكرن كيف كلمكن وهو بعد في الجليل قائلا إنه ينبغي أن يسلم ابن الإنسان في أيدي أناس خطاة ويصلب وفي اليوم الثالث يقوم**"[2].

وبهذا لم يخرج نزار عن اقتفاء خطى بعض الشعراء المعاصرين في استحضارهم لحادثة صلب المسيح كأحمد عبد المعطي حجازي في قصيدة "**أناشيد**"[3] وبدر شاكر السياب في قصيدة "**المسيح بعد الصلب**"[4].

وبجانب هذا السياق الثوري الذي تم فيه استحضار حادثة الصلب المزعوم، فقد قام الشاعر بتوظيفها في سياق جنسي أيضا مرتبط بجسد المرأة، حيث يقول في قصيدة "بيروت والحب والمطر":

طارحيني الحبَّ تحت الرعد والبرق

وإيقاع المزاريبِ امنحيني وطنا في معطف الفرو الرماديّ

اصلبيني بين نهديكِ مسيحًا

(1) فتح، نزار قباني، 140/3.

(2) إنجيل لوقا، ضمن الكتاب المقدس (العهد الجديد)، الإصحاح 24، ص 142.

(3) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص 353.

(4) ديوان بدر شاكر السياب، 457/1.

عمّديني بمياه الورد والآس وعطر البيلسانْ[1]

فاستحضار حادثة الصلب هنا مطبوع بطابع الجنس (بين النهدين). وهي الدلالة نفسها التي تكتسيها عادة التعميد التي جاءت مقترنة بالصلب على جسد المرأة.

وهكذا تكون الصورة التي رسمها نزار للسيد المسيح مستمدة في أغلب جوانبها من أصول مسيحية، وهو ما يشكل انحرافا عن الصورة الحقيقية التي يرسمها له القرآن الكريم، الأمر الذي يساهم في تأزيم الرسالة الشعرية لاستحضار الرموز الدينية عند الشاعر. هذا التأزيم الذي يزيد من حدته توظيف هذه الشخصية ضمن سياقات جنسية فاحشة.

واهتم نزار باستلهام شخصية النبي موسى عليه السلام استلهاما تقل نسبته عن نسبة استلهام شخصية المسيح عليه السلام. وهو في بعض السياقات يتخذ اسم "النبي" الذي تدل عليه "العصا" أو "التوراة". يقول في قصيدة "تريدين":

تريدين من شنغهاي الحريْر

ومن أصفهان جلود الفِراءْ

ولستُ نبيا من الأنبياءْ

لألقي عصايَ

فينشقُ بحرْ

ويولد بين الغمائم قصرْ

جميع حجارته من ضياءْ[2].

فالشاعر يستحضر حادثة شق موسى عليه السلام للبحر بإذن الله عند خروجه من مصر مع بني إسرائيل فارين من فرعون وجنوده، باعتبارها معجزة لا يستطيع تحقيقها ولا تحقيق مثلها من المعجزات التي تطالبه بها هذه المرأة.

وفي قصيدة "منشورات فدائية على جدران إسرائيل" يتجلى موسى عليه

(1) بيروت والحب والمطر، نزار قباني، 20/2.

(2) تريدين، نزار قباني، 515/1.

السلام باعتباره نبيا لبني إسرائيل يدل عليه التوراة والطور:

نصحكم أن تحملوا توراتكم

وتتبعوا نبيكم للطوز

فما لكم خبز هنا، ولا لكم حضوز[1]

الخطاب موجه - كما في القصيدة كلها - لليهود. وفيه إصرار على إخراجهم من الأرض المقدسة كارهين أو يخرجوا طائعين. وفي هذا الخروج استحضار لمواعدة الله تعالى موسى عليه السلام جانب الطور بعد خروجه من مصر برفقة بني إسرائيل. وهو الحدث الذي أشار إليه القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ يَـٰبَنِىٓ إِسْرَٰٓءِيلَ قَدْ أَنجَيْنَـٰكُم مِّنْ عَدُوِّكُمْ وَوَٰعَدْنَـٰكُمْ جَانِبَ ٱلطُّورِ ٱلْأَيْمَنَ وَنَزَّلْنَا عَلَيْكُمُ ٱلْمَنَّ وَٱلسَّلْوَىٰ ﴾[2].

يقول سيد قطب في جانب من تفسيره لهذه الآية: "ومواعدتهم جانب الطور الأيمن يشار إليها هنا على أنها أمر واقع، وكانت مواعدة لموسى، عليه السلام، بعد خروجهم من مصر، أن يأتي إلى الطور بعد أربعين ليلة يتهيأ فيها للقاء ربه ليسمع ما يوحى إليه في الألواح من أمور العقيدة والشريعة المنظمة لهذا الشعب الذي كتب له دورا يؤديه في الأرض المقدسة بعد الخروج من مصر"[3].

وبذلك كانت مواعدة الطور في القرآن الكريم تهييئا لبداية عهد جديد لبني إسرائيل يتميز بالتنظيم على أساس الشريعة والاستعداد لدخول الأرض المقدسة. وهذا مخالف للحمولة السلبية التي أكسبها إياها السياق الشعري عند نزار بجعلها مرادفة للتيه.

هذا إضافة إلى أن السياق الشعري لهذا الحدث جاء حاملا لدلالة الطرد من الأرض المقدسة، وهو طرد يشمل حتى نبي الله موسى باعتباره واحدا من اليهود، غير مرغوب في وجوده. ومن ثم يكون استحضار هذه الشخصية استحضارا سلبيا

---

(1) منشورات فدائية على جدران إسرائيل، نزار قباني، 177/3.

(2) طه / 80.

(3) في ظلال القرآن، سيد قطب، 4/ 2345.

لا يميز فيه الشاعر بين بني إسرائيل العصاة الجاحدين وبين نبي بني إسرائيل الذي هو كليم الله.

وفي القصيدة نفسها يستحضر نزار معجزات موسى عليه السلام في مخاطبته لليهود وتصوير ضعفهم أمام قوة العزيمة والإصرار العربيين على النصر:

لأن موسى قُطِعتْ يداهْ
ولم يعد يتقن فن السحْرْ
لأن موسى كُسِرتْ عصاهْ
ولم يعد بوسعهِ
شق مياه البحْرْ
لأنكم لستم كأمريكا
ولسنا كالهنود الحمْرْ
فسوف تهلكون عن آخركم
فوق صحارى مصرْ [1].

ففي هذا المقطع استحضار لمعجزات موسى عليه السلام: شق البحر ووضع يده في جيبه لتخرج بيضاء من غير سوء، وإلقاء العصا لتصير حية تسعى. وهي كلها معجزات أخبر القرآن الكريم بوقوعها حقيقة لا تخيلا. فأما المعجزة الأولى فتأكدت بحادثة شق البحر ومجاوزة بني إسرائيل له ونجاتهم من فرعون وجنوده. وأما الأخريان فيؤكد صحتهما قوله تعالى: ﴿ فَأَلْقَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ ۝ وَنَزَعَ يَدَهُۥ فَإِذَا هِيَ بَيْضَآءُ لِلنَّـٰظِرِينَ ۝ ﴾[2].

قال ابن كثير في تفسير الآية الأولى: "فتحولت حية عظيمة فاغرة فاها مسرعة إلى فرعون، فلما رآها فرعون أنها قاصدة إليه اقتحم عن سريره واستغاث بموسى أن يكفها عنه ففعل"[3]. وعندما نعود إلى نزار نجده يصف عمل موسى عليه السلام

(1) منشورات فدائية على جدران إسرائيل، نزار قباني، 170/3.
(2) الأعراف / 107 - 108.
(3) تفسير القرآن العظيم، 749/2.

بفن السحر. قال ابن منظور: "السحر عمل تُقُرِّبَ فيه إلى الشيطان وبمعونةٍ منه (...) وأصل السحر صرف الشيء عن حقيقته إلى غيره. فكأن الساحر لما أرى الباطل في صورة الحق وخيل الشيء على غير حقيقته قد سحر الشيء عن وجهه أي صرفه"[1].

فالسحر إذن فيه مناقضة للواقع وتخييل له على غير حقيقته، كما أن فيه تقربا إلى الشيطان واستعانة به. ولم يكن هذا من عمل موسى عليه السلام، إنما هي معجزات ربانية واقعة على الحقيقة لا على التخيل. وإنما السحر تهمة أطلقها عليه فرعون مثلما وصف المشركون رسول الإسلام عليه صلوات الله بالشاعر. يقول سيد قطب موضحا هذا الأمر في تفسير قوله تعالى حكاية عن فرعون: ﴿ وَلَقَدْ أَرَيْنَٰهُ ءَايَٰتِنَا كُلَّهَا فَكَذَّبَ وَأَبَىٰ ۝ قَالَ أَجِئْتَنَا لِتُخْرِجَنَا مِنْ أَرْضِنَا بِسِحْرِكَ يَٰمُوسَىٰ ۝ فَلَنَأْتِيَنَّكَ بِسِحْرٍ مِّثْلِهِۦ ﴾[2]: "لم يمض فرعون في الجدل لأن حجة موسى عليه السلام فيه واضحة وسلطانه فيه قوي. وهو يستمد حجته من آيات الله في الكون ومن آياته الخاصة معه. إنما لجأ إلى اتهام موسى بالسحر الذي يجعل العصا حية تسعى ويحيل اليد بيضاء من غير سوء. وقد كان السحر أقرب خاطر إلى فرعون لأنه منتشر في ذلك الوقت في مصر. وهاتان الآيتان أقرب في طبيعتهما إلى المعروف من السحر، وهو تخييل لا حقيقة، وخداع للبصر والحواس قد يصل إلى خداع الإحساس، فينشئ فيه آثارا محسوسة كآثار الحقيقة، كما يشاهد من رؤية الإنسان لأشياء لا وجود لها، أو في صورة غير صورتها، وما يشاهد من تأثر المسحور أحيانا تأثرات عصبية وجسدية كما لو كان الأثر الواقع عليه حقيقة. وليس من هذا النوع آيتا موسى، إنما هما من صنع القدرة المبدعة المحولة للأشياء حقا تحويلا وقتيا أو دائما"[3].

وإذا كان السحر من خلال هذا مناقضا للنبوة، فإن موسى عليه السلام قد استحال عند نزار من نبي مكلف برسالة سماوية عظيمة إلى ساحر يأتي بالخوارق لقيادة بني إسرائيل. وليس في هذا المقطع ما يدل على صفة النبوة المستوجبة

(1) لسان العرب، للعلامة ابن منظور الإفريقي المصري، 348/4 (سحر).

(2) طه / 56 - 58.

(3) في ظلال القرآن، سيد قطب، 2340/4.

للتعظيم.

وكذلك يبني الشاعر توعده لبني إسرائيل بالهلاك على فقدان موسى عليه السلام لقوته السحرية، التي بها كانوا يستقوون، واستحالتها إلى وهن وضعف شديد (قطعت يداه - كسرت عصاه). وهو ما يؤدي إلى انتقاص من هذه الشخصية بحشرها في زمرة هؤلاء العصاة ونفي صفة النبوة عنها، ووصفها بالسحر.

ومن ثم يكون استحضار نزار لشخصية موسى عليه السلام في عمومه استحضارا سلبيا يفتقر إلى الرؤية الإيمانية الواضحة التي توفيها ما هي أهل له من تعظيم وتستلهم مواقف الإيمان والقوة فيها، ليعدها في عداد أعداء الأمة، وفي عداد السحرة.

وتعد شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم من أقل الشخصيات الدينية حضورا في شعر نزار. وهذا راجع بالأساس إلى أن الخطاب الديني الإسلامي لا يمثل هدفا في توجه هذا الشعر. ومع ذلك تعد هذه الشخصية هي الوحيدة من بين الشخصيات النبوية التي قل توظيفها في مجال الغزل، إذ وظفت في سياقات توحي بالثورية والالتزام بحب الوطن وتحريره - على قلتها في الديوان - ومن ذلك ما قام به الشاعر من استلهام هذه الشخصية في قصيدة "**منشورات فدائية على جدران إسرائيل**":

فهذه بلادنا
فيها وجدنا منذ فجر العمْرْ
فيها لعبنا وعشقنا
وكتبنا الشعْرْ
مشَرْشون نحن في خلجانها
مثل حشيش البحْرْ
مشرشون نحن في تاريخها
في خبزها المرقوق في زيتونها
في قمحها المصفَرْ

مشرشون نحن في وجدانها

باقون في آذارها

باقون في نيسانها

باقون كالحفر على صلبانها

باقون في نبيها الكريم، في قرآنها

وفي الوصايا العشر[1]

فأرض فلسطين هنا تتجلى أرضا للديانات السماوية الثلاث: اليهودية (الوصايا العشر) والمسيحية (الصلبان) والإسلام (القرآن). وتظهر شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم مقترنة بالقرآن وموصوفة بالكرم (نبينا الكريم)، ومنسوبة أيضا إلى أرض فلسطين، إشارة إلى الصلة الوثيقة التي تربطها بهذه الأرض من خلال حادثة الإسراء إلى المسجد الأقصى والعروج منه إلى السماء.

وقد شكلت حادثة الإسراء والمعراج مجالا لاستلهام هذه الشخصية في قصيدة أخرى هي قصيدة "القدس" التي يقول فيها مخاطبا هذه المدينة السليبة:

يا قدس، يا منارة الشرائع

يا طفلة جميلة محروقة الأصابغ

حزينةٌ عيناكِ يا مدينة البتولْ

يا واحة ظليلةً مر بها الرسولْ[2].

فمخاطبة القدس في هذا السياق هي مخاطبة للوجدان الديني للمسلمين مثلما هي مخاطبة لوجدان المسيحيين (مدينة البتول) واستلهام إسراء الرسول صلى الله عليه وسلم وكونها الواحة الظليلة التي مر بها وصلى بمسجدها يحمل من الدلالات الدينية ما يكفي لاستثارة شعور المسلمين من أجل النهوض لتحريرها.

---

(1) منشورات فدائية على جدران إسرائيل، نزار قباني، 3/167 - 168.

(2) القدس، نزار قباني، 3/162.

وهكذا يكون توظيف نزار لشخصية الرسول صلى الله عليه وسلم ذا دلالات دينية يستحضر حادثة الإسراء إلى الأرض المقدسة، بهدف التحريض على تحريرها بإبراز مكانتها المقدسة لدى المسلمين. غير أن هذه الصورة المشرقة تبقى مساحتها ضيقة عند الشاعر لقلة استلهامه لهذه الشخصية الكريمة.

ومن الرموز الدينية التي استلهمها نزار، بالإضافة إلى شخصيات الأنبياء عليهم السلام، شخصيات أهل الكهف الذين أشار إليهم القرآن الكريم في سورة الكهف ممتدحا إيمانهم وصبرهم عليه بين قومهم المشركين، فقال الله عز وجل: ﴿ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ ءَامَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَٰهُمْ هُدًى ﴿١٣﴾ وَرَبَطْنَا عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ لَن نَّدْعُوَا۟ مِن دُونِهِۦٓ إِلَٰهًا ۖ لَّقَدْ قُلْنَآ إِذًا شَطَطًا ﴿١٤﴾ هَٰٓؤُلَآءِ قَوْمُنَا ٱتَّخَذُوا۟ مِن دُونِهِۦٓ ءَالِهَةً ۖ لَّوْلَا يَأْتُونَ عَلَيْهِم بِسُلْطَٰنٍۭ بَيِّنٍ ۖ فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ ٱفْتَرَىٰ عَلَى ٱللَّهِ كَذِبًا ﴿١٥﴾ وَإِذِ ٱعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ إِلَّا ٱللَّهَ فَأْوُۥٓا۟ إِلَى ٱلْكَهْفِ يَنشُرْ لَكُمْ رَبُّكُم مِّن رَّحْمَتِهِۦ وَيُهَيِّئْ لَكُم مِّنْ أَمْرِكُم مِّرْفَقًا ﴿١٦﴾ ﴾[1].

فإيواء هؤلاء الفتية إلى الكهف كان فعلا إيجابيا يهدف إلى اختزان قوة الإيمان التي سيبعثها الله بعد ذلك بثلاثة قرون لتكون عبرة لكل الأجيال، وبذلك كان الكهف مأوى لهذه القوة الإيمانية التي شاء لها الله الاحتماء من الضياع.

غير أن نزارا لم يأخذ من هذه القصة كلها سوى ظلام الكهف وانغلاقه وطول نوم أهله، ليكسب ذلك دلالات خاصة أبعد ما تكون عن دلالاتها القرآنية. يقول في "**قصيدة اعتذار لأبي تمام**" شاكيا حال الأمة العربية:

أبا تمام أين تكون أين حديثك العطِرُ

وأين يدٌ مغامرةٌ تسافر في مجاهيلٍ وتَبتكِرُ

أبا تمامْ

أرملةٌ قصائدُنا وأرملة كتابتُنا

وأرملة هي الألفاظ والصوَرُ

فلا ماءٌ يسيل على دفاترنا

(1) الكهف / 13 – 16.

ولا ريحٌ تهب على مراكبنا

ولا شمسٌ ولا قمرُ

أبا تمام دار الشِّعر دورتَهُ

وثار اللفظ والقاموسُ

ثار البدو والحضرُ

وملَّ البحر زرقتهُ

ومل جذوعَه الشجرُ

ونحن هنا

كأهل الكهف لا علمٌ ولا خبرُ

فلا ثوارنا ثاروا

ولا شعراؤنا شعروا[1]

فشخصية أهل الكهف قد وظفت هنا في سياق هجائي للعرب بما يلفهم من تخبط في ظلام الجهل والانغلاق على الذات (لا علم ولا خبر). بحيث تشكل هاتان الصفتان (الجهل والانغلاق) وجه شبه يربط بين المشبه (العرب) والمشبه به (أهل الكهف) ويوحدهما بذلك في نظرة الانتقاص التي يحملها عنهما الشاعر.

وقد وظف نزار صفة الجهل هاته المستمدة من ظلمة الكهف وانعزال أهله داخله زمانا ليكيل بها الشتائم للعرب في موقفهم من المرأة وموظفا إياها في دعوته لتحريرها، إذ يقول في قصيدة "حب 1994":

أيتها الخارجة على سلطة التاريخ

وشريعة أهل الكهف

أيتها المتململة من جسدك المعلب

وأنوثتك المؤجلَة

لا تندمي على الطيران معي في سماء الحرية

فليس هناك عصفور في العالم

---

(1) قصيدة اعتذار لأبي تمام، نزار قباني، 3/349 - 350.

ندم يوما على احتراف الحرية[1].

فخروج هذه المرأة عن شريعة أهل الكهف هو خروج من أسر التخلف والجمود العربيين للتحليق في فضاء الحرية الواسع ونورها، حيث جسدُ المرأة يصبح عصفورا متحررا من سجن هذه الشريعة التي تهدف إلى "تعليبه" و"تأجيل أنوثته".

وفي قصيدة "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" يقدم الشاعر نموذجا نسويا شبيها بهذا في تحرره من سلطة الجمود والتخلف، حيث يأخذ أهل الكهف صفة الرمز لهذه السلطة:

أشهد أن لا امرأةً

تحررتْ من حكم أهل الكهف إلا أنتِ

وكسّرتْ أصنامهم وبدّدت أوهامهم

وأسقطت سلطة أهل الكهف إلا أنتِ

أشهد أن لا امرأةً

استقبلت بصدرها خناجر القبيلة

واعتبرت حبي لها خلاصة الفضيلة[2].

ففي هذا النموذج يتوحد رمز أهل الكهف بخناجر القبيلة ليشيرا إلى سلطة الجهل والتخلف المتحكمة في العقل العربي في موقفه من حرية المرأة، حيث يصير إعلان هذه المرأة لتحررها بالإفصاح عن حبها هدما لهذه السلطة هو أشبه بالمغامرة التي قد تودي بها للهلاك أمام هذا التحجر الذي تواجهه.

وبذلك فإنه إذا كان استحضار نزار للرموز التاريخية قد حمل دلالات إيجابية، في عمومها، تنسجم مع الرسالة التحريرية التي حددها لشعره بعد هزيمة 1967، فإن استلهامه لشخصيات الأنبياء الكرام عليهم السلام وأهل الكهف في عمومه كان استلهاما سلبيا يسيء إلى صورتها الإيمانية المشرقة التي يرسمها القرآن

(1) خمسون عاما في مديح النساء، ص 144.

(2) أشهد أن لا امرأة إلا أنت، نزار قباني، 749/2.

الكريم، ولا يحمل في سياقاته المختلفة رسالة دينية، إلا المساحة الضيقة التي شغلتها شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم. هذا إضافة إلى أن كثيرا من السياقات التي وظفت فيها هذه الشخصيات هي سياقات مرتبطة بالمرأة، وهو ما يؤدي إلى توسيع دائرة الغزل القائم عنده على تمجيد الجسد والدعوة إلى تحريره.

ومع ذلك فإننا نعتقد أن اهتمام نزار بالرموز الدينية والرموز التاريخية المشرقة في الحضارة الإسلامية، وابتعاده عن المنهج الأسطوري الذي رسمه عدد من الشعراء الرواد ثم سار به أدونيس إلى أقصى حدوده، يقوي من الرأي القائل بأن هذا الشاعر قد انتهج لشعره نهجا حداثيا خاصا. وهو ما قد يفتح الباب أمام الباحث للاهتمام بكثير من التجارب المماثلة والنظر إلى الحداثة الشعرية العربية نظرة متعددة باعتبارها حداثات لا حداثة واحدة.

3 - استلهام الحكاية الشعبية:

إذا كان كثير من الشعراء المعاصرين قد اتخذوا الأساطير اليونانية والفرعونية وغيرها مرجعهم الرمزي الأول، اقتداء بمنهج إليوت في هذا الباب[1]، فإن نزارا قد جعل استلهام الثقافة الشعبية سبيلا آخر لتقريب الشعر من الجمهور، تجسيدا لرؤيته التواصلية للغة الشعرية.

وتمثل حكايات ألف ليلة وليلة مصدرا خصبا لتوظيف رموز الحكاية الشعبية عنده، ومن بينها شخصية سندباد الرحالة الذي أكسبته رحلاته خبرات وقدرات تفوق قدرات بني البشر:

تريدين في لحظتين اثنتين
بلاط الرشيد وإيوان كسرى
وقافلة من عبيد وأسرى
تجر ذيولك يا كليوبترا
ولستُ أنا

(1) شعرية الغموض، عبد الكريم امجاهد، ص 273.

سندباد الفضاء

لأحضِر بابل بين يديكِ

وأهرام مصر وإيوان كسرى"[1]

ومن أبطال ألف ليلة وليلة التي استلهمها نزار أيضا شخصيتا شهرزاد وشهريار.

فشهرزاد تجلت عنده رمزا للمرأة الشرقية التي لا هم لها إلا البحث عن قصص الحب الحالمة، غير آبهة بما يشغل الشاعر من هموم قومية ثقيلة. وهو ما ينسجم مع ما أضفته هذه الشخصية على نفسها من سحر وجاذبية في حكاياتها للملك شهريار:

اسكتي يا شهرزادْ

اسكتي يا شهرزاد

أنت في واد وأحزاني بوادْ

فالذي يبحث عن قصة حبّ

غير من يبحث عن موطنه تحت الرمادْ

أنت ما ضيعت يا سيدتي شيئا كثيرا

وأنا ضيعت تاريخا

وأهلا

وبلادْ[2]

فهي، لطبعها الحالم هذا، تحلم برجل يعشقها حتى العبادة، ويكون لها "مولى" لا حبيبا، وتكون له آسرة مثلما كانت شهرزاد للملك شهريار، تأمره فيطيعها ولو طلبت منه المستحيل:

تريدين مثل جميع النساء

كنوزَ سليمانْ

(1) تريدين، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 516/1.

(2) حوار مع امرأة غير ملتزمة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 234/6.

مثل جميع النساءْ

وأحواض عطر

وأمشاط عاج

وسرب إماءْ

تريدين مولى

يسبح باسمك كالببغاءْ

يقول: (أحبك) عند الصباح

يقول: (أحبك) عند المساءْ

ويغسل بالخمر رجليكِ

يا شهرزاد النساء[1]

ويستعير نزار شخصية شهريار للدلالة على الطريقة الوحشية للمعاملة الجنسية للمرأة، فيحتفظ في شعره بالسمة نفسها التي يستمدها من ألف ليلة وليلة: قتل المرأة بعد إنهاء مضاجعتها[2]، وإن كان القتل في الشعر قتلا رمزيا لا حقيقيا:

ما قيمة الحوار؟

ما قيمة الحوار؟

مادمت يا صديقتي قانعة

بأنني وريث شهريار

أذبح كالدجاج كل ليلة

ألفا من الجواري

أدحرج النهود كالثمار

أذيب في الأحماض كل امرأة

تنام في جواري

لا أحد يفهمني

---

(1) تريدين، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 514/1.

(2) الموسوعة العربية الميسرة، ص 1098 (شهرزاد).

ضريبة تدفعها

بغير ما اختيار[1]

فالشاعر يدفع عن نفسه تهمة الشبه بشهريار، ثم يعود ليتقمص شخصيته بعد ذلك (لا أحد يفهمني - لا أحد يفهم ما مأساة شهريار)، ضمن سياق يتحول فيه هذا الملك الدموي إلى ضحية تثير الشفقة، وتكتوي بنار الجنس القاتلة، لتجني ثمار ما اقترفته في حق المرأة.

وإضافة إلى تأثير ألف ليلة وليلة، يقف الباحث أحمد بسام ساعي على مظهر آخر لتأثير الحكاية الشعبية على شعر نزار، يتمثل في استلهام جو هذه الحكاية، حيث يظهر هذا الأسلوب بشكل جلي في قصيدة "قارئة الفنجان": "فالقصر المرصود هنا، والكلاب والجنود والسور، كلها رموز للعقبات التي يمكن أن تقف في طريقه إلى فتاته، وما ترمز إليه، وهي كلها، إلى جانب عناصر أخرى في الأبيات، ك(...) فك ضفائرها، وضياع حياة من يتجرأ على طلب يدها، جزئيات منتشرة في حكاياتنا الشعبية"[2].

وفي قصيدة "المجد للضفائر الطويلة" يستوحي الشاعر جو هذه الحكاية في انتهاج أسلوب القصة الذي يبدو أن لتأثير ألف ليلة وليلة فيه أثرا واضحا في الإشارة إلى الزمن الغابر وإضفاء صفات عجيبة على أبطالها:

وكان في بغداد يا حبيبتي في سالف الزمانْ

خليفة له ابنة جميلةْ

عيونها طيران أخضرانْ

---

(1) دموع شهريار، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 1/544 - 545.

(2) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 365.

وشعرها قصيدة طويلة

سعى لها الملوك والقياصرة

وقدموا مهرا لها

قوافل العبيد والذهبْ

وقدموا تيجانهم

على صحاف من ذهبْ[1]

ويظهر هذا التأثير بشكل أوضح في استلهام شخصية شهرزاد واستعارة أسلوبها في الحكي:

تقول شهرزاد:

"وانتقم الخليفة السفاح من ضفائر الأميرة

فقصها ضفيرة ضفيره"[2]

****

تلك إذن هي أهم السبل التي لجأ إليها نزار لتقريب اللغة الشعرية من الجمهور. وهي تعضد آراءه النظرية في هذه اللغة التي لا تكتسب شرعيتها إلا من وفائها لشرط التواصل الذي يعد السبيل الوحيد لإدخال الناس "إلى حزب الشعر"، حيث يقول: "لكي تدخل الناس إلى حزب الشعر، لا بد أن تعتمد مبدأ الديمقراطية، لأن الشاعر إذا لم يكن ديمقراطيا فيما يكتب، تحول إلى ديكتاتور كسائر الديكتاتوريين. ولكي تبني جسرا مع الناس، لا بد أن تكتشف لغة قادرة على التواصل والإيصال. فاللغة عنصر أساسي في عملية الزواج بين الشاعر وجمهوره، فشاعر بلا لغة هو شاعر منفي عن محيطه ومعزول في جزيرة نائية، إنه شاعر عانس لا يستطيع أن يتزوج أحدا، ولا يقبل أن يتزوجه أحد"[3].

غير أن الحديث عن التواصل لا يمكن أن يتم إلا باستحضار بعده الوظيفي

(1) المجد للضفائر الطويلة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 506/1.

(2) نفسه، 507/1.

(3) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 630/8.

المتمثل في الرسالة الشعرية. وهو ما سنحاول تحقيقه من خلال البحث في المعجم الشعري عند هذا الشاعر في الفصول التالية: معجم الغزل ومعجم السياسة والمعجم الديني.

الفصل الثاني: معجم الغـــزل

تكاد المعاجم العربية، في عمومها، تتواطأ في تعريفها للمعجم على أنه مشتق من إعجام الحروف، وهو نقْطها. قال ابن فارس "كتابٌ مُعَجَّم، وتعجيمه: تنقيطه كي تستبين عُجْمَتُه ويَضِحَ (...) والذي عندنا في ذلك أنّه أُريد بحروف المُعجَم حُروفُ الخطِ المُعْجَم، وهو الخطُ العربيّ"[(1)].

ونجد هذا التعريف نفسه أو قريبا منه عند كل من الجوهري في الصحاح، والزبيدي في تاج العروس، وابن منظور في لسان العرب[(2)].

ولم يزد مجمع اللغة العربية عن ذلك عندما قال في تعريفه: "المعجم ديوان لمفردات اللغة مرتب على حروف المعجم"[(3)]، فتقيد بتعريفات المعاجم القديمة، ولم يفد من الأبحاث الحديثة في ربطه بعلم الدلالة وتحليل الخطاب الأدبي.

أما معجم Le Robert فيتوسع في تعريفه. غير أننا سنكتفي منه بتعريفين هما:

- "مجموع الكلمات التي يوظفها شخص ما"
- و"مجموع الكلمات التي يوظفها كاتب [ما] في عمل أدبي"[(4)].

وبذلك يُدخل هذا التعريف المعجمَ إلى ميدان البحث الأدبي بكل تشعباته، ولا يتركه محصورا في ميدان البحث اللساني المختص بالمعاجم اللغوية.

ونجد هذا التعريف أيضا عند جبور عبد النور في المعجم الأدبي، حيث يقول بعد تعريفه العام للمعجم: "معجم كاتب أو أديب: مجموع الألفاظ التي تشيع في

---

(1) معجم مقاييس اللغة، لأبي الحسين أحمد بن فارِس بن زكَرِيّا، 195/4، عجم.

(2) تجنبا للإطالة أحيل القارئ إلى المعاجم المذكورة، مادة عجم.

(3) المعجم الوسيط، ط3، دار عمران 607/2.

(4) Le nouveau petit Robert, P :1276 (Lexique).

قلمه، ويستعملها للتعبير عن أفكاره"[1].

وهو نفسه نجده عند الباحثة بروين حبيب عندما تعرف المعجم الشعري في دراستها لشعر نزار قباني بأنه "القاموس اللغوي للشاعر، والذي تكوّن من خلال ثقافته وبيئته ومناخه الذي عايشه"[2].

على أن المعجم الأدبي (لكاتب ما) يختلف اختلافا بيّنا عن المعجم (كما عرفه المعجم الوسيط وغيره من المعاجم اللغوية العربية). فإذا كان البحث في المعجم يعني الوقوف على معان محدودة للكلمة وسعيا إلى حصرها، فإن البحث في المعجم الأدبي هو بحث في السياق الذي تخضع له الكلمة، مع احتمال خضوعها لانزياحات تبعدها عن معناها المعجمي الأصلي[3].

وعلى هذا الأساس يمكن التمييز بين مستويين لدلالة الكلمة:

- الدلالة العادية "أي دلالة الكلمة الاصطلاحية المتفق عليها"

- والدلالة المكتسبة "أي دلالة الكلمة التي، إلى جانب ذاكرتها، اشتملت على ذاكرة جديدة غير مألوفة"[4].

فالمستوى الأول هو المستوى المعجمي الأصلي المتفق عليه. أما المستوى الثاني فهو المكتسب من خلال الاستعمال الإبداعي للكلمة.

وهذه الحقيقة أشار إليها أيضا بيار غيرو Pierre Guiraud في تمييزه بين المعنيين الأساسي والسياقي للكلمة، حيث رأى أن "لكل كلمة معناها الأساسي ومعناها السياقي"[5]، كما أشار إليها الباحث علي آيت أوشان في تمييزه بين المعنيين التعييني Le Sens dénotatif والتضميني connotatif للكلمة، إذ "يمثل التضمين connotation مختلف الاستعمالات التحويلية للكلمة أو العلامة. هذه التحويلات تنقل الكلمة من مستوى الدرجة الأولى (التعيين) إلى مستوى الدرجة الثانية

(1) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، القسم الأول: المصطلحات، ص257.

(2) تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، بروين حبيب، ص 52.

(3) نفسه، ص 53.

(4) من الصورة إلى الفضاء الشعري، د. ديزيره سقال، ص 38.

(5) علم الدلالة، بيار غيرو، ص 42.

(التضمين)، حيث يتوسع فيها المدلول متحررا من كل تقييد معجمي"[1]. وبهذا يكون النص الأدبي قائما على التضمين الذي قد يحتوي قدرا كبيرا من الانزياح.

وهكذا يكتسب المعجم في الإبداع الأدبي صفة "الملكية الشخصية" بينما هو في المعاجم اللغوية "ملكية جماعية" مستمدة من الذاكرة الجماعية ومن تراكم الاستعمال اللغوي المشترك للكلمة.

على أن خضوع مجموعة من الشعراء أو الكتاب لتأثيرات مشتركة ولبيئة مشتركة لا يعني إنتاج معجم شعري مشترك، إذ يبقى لكل منهم معجمه الخاص[2]، لكون المعجم الشعري خاضعا للسياق كما بيّنا، ولكون عملية الإبداع عملية فردية تختلف فيها ثروة كل كاتب "عن ثروة زميله كمية ونوعية حسب ثقافة كل منهما"[3].

وبما أن البحث في المعجم هو بحث في دلالة الكلمات، فإن مجموعة من الدراسات اللسانية الحديثة قد ربطت المعجم بعلم الدلالة، ونشأت بذلك نظريات تهتم بدراسة المعنى المعجمي، نكتفي بالإشارة إلى اثنتين منها لأهميتهما في موضوعنا الذي نحن بصدده:

أ - النظرية السياقية:

يقول مؤلِّفا **معجم تحليل الخطاب** في تعريف السياق "إن سياق عنصر ما "س" هو مبدئيا كل ما يحيط بهذا العنصر. وعندما تكون "س" من طبيعة لغوية (...) فإن محيط "س" يكون في الآن نفسه من طبيعة لغوية (المحيط اللغوي) وغير لغوية (السياق المقامي الاجتماعي الثقافي). ويستعمل لفظ "سياق"، بحسب المؤلفين، للإحالة خاصة إما إلى المحيط اللغوي للوحدة (...) وإما إلى مقام التخاطب"[4].

ويهمنا أن نلفت الانتباه هنا إلى هذا المعنى الموسع للسياق عند الكاتبين، الذي لا يقتصر على المحيط اللغوي للكلمة، بل يتجاوزه إلى كل ما له علاقة بإنتاج

---

(1) السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، علي آيت أوشان، ص 41.

(2) علم الدلالة، الدكتور أحمد مختار عمر، ص 116.

(3) المعجم الأدبي لجبور عبد النور، ص257.

(4) معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو ودومينيك منغو، ص133.

النصوص وتلقيها.

أما النظرية السياقية في دراسة المعجم فهي، حسب **زكي مبارك** "تفسير معنى الكلمة حسب السياق الذي تقع فيه"[1]. وهي النظرية التي عرفت بها مدرسة لندن، وتهتم بالنظر إلى السياقات المختلفة التي وردت فيها الكلمة[2]، حيث يرى **فيرث** Firth أن معنى الكلمة لا ينكشف إلا من خلال وضعها في سياقات مختلفة. وهذا السياق يشمل حسب Ammer السياق اللغوي والسياق العاطفي وسياق الموقف والسياق الثقافي[3]، كما أنه ينقسم عند **فان ديك** إلى السياق التداولي والسياق الإدراكي (الخاص بفهم النصوص) والسياق النفسي والسياق الاجتماعي والسياق الثقافي[4]. وهي تقسيمات تنسجم في عمومها مع ما جاء عند **شارودو ومنغو**، ضمن معجم تحليل الخطاب، من تقسيمهما له إلى سياق لغوي وآخر غير لغوي، سمياه بمقام التخاطب، يشمل كل ما له علاقة بإنتاج الخطاب وتلقيه.

وقام **جورج ماطوري** Georges Matoré، انطلاقا من منهجه البنيوي المتفتح في دراسة المعجم[5]، بمعارضة بنيوية **سوسير** Saussure التي تدرس الكلمة في ذاتها. ولهذا رأى أن الكلمة لا يجب أن تُفصَل عن سياقها (اللغوي والاجتماعي). يقول: "إن الكلمة (...) لا توجد داخل شعورنا منعزلة. إنها جزء من سياق ومن جملة يقومان بتحديدها جزئيا. وهي أيضا مرتبطة بكلمات أخرى تشابهها في الصيغة أو الصوت أو المعنى"[6].

ويميل **بيار غيرو** أيضا إلى تبني مفهوم السياق. إذ يرى أن الكلمات ليس لها

---

(1) معجم المصطلحات الألسنية، زكي مبارك، ص62.

(2) في علم الدلالة، دراسة تطبيقية في شرح الأنباري للمفضليات، دكتور عبد الكريم محمد حسن جبل، دار المعرفة الجامعية، مصر 1997، ص 22. وانظر كذلك علم الدلالة لأحمد مختار عمر، ص68.

(3) علم الدلالة، الدكتور أحمد مختار عمر، ص 68 – 69.

(4) انظر السياق والنص الشعري، ص82.

(5) منهج المعجمية، جورج ماطوري، ص10.

(6) نفسه، ص127. وانظر أيضا مقدمة المترجم، ص6. وعلم الدلالة لبيار غيرو، ص107.

معنى و"إنما استعمالات شتى"، حيث إن "المعنى كما يصلنا في الخطاب يخضع لعلاقات الكلمة مع غيرها من الكلمات المتواجدة ضمن السياق ذاته"[1]. ويرى غيرو أن السياق يسعى إلى إخفاء المحتوى الدلالي الأساسي للكلمة، لكنه لا يسعى أبدا إلى محوه، لأن محوه يؤدي إلى إفساد المعنى[2]، وبهذا يضع للانزياح الدلالي للكلمة في السياق حدودا تجعلها أبدا ذات صلة بمعناها المعجمي.

وقد نقل بعض الباحثين العرب مفهوم السياق إلى مجال التنظير للنقد الأدبي، فذهب علي آيت أوشان في "السياق والنص الشعري" إلى بيان أهمية السياق في القراءة النقدية معارضا بذلك سيادة المفاهيم البنيوية التي تنصب على النص وحده: "الواقع أن السياق أداة إجرائية فعالة لا يمكن الاستغناء عنه إذ يلعب دورا أساسيا في تحديد المعنى وفهم الملفوظات، خاصة إذا أخذناه بمعناه الواسع، حيث يستدعي ما هو اجتماعي وتاريخي وثقافي ونفسي"[3].

وينبه صلاح فضل إلى أهمية السياق في دراسة المعجم الشعري، حيث يقول: "إن البنية اللغوية في الشعر لا تتحدد بالكلمات، بل بالصيغ. وعندما يتم تفكيكها إلى وحدات دنيا بحثا عن أعدادها وحقولها وتبادلاتها، تكون قد فقدت مواقعها في منظومة التركيب الشعري، وهي التي تمنحها أبرز فعاليتها الوظيفية موسيقيا ودلاليا"[4].

غير أن فئة من النقاد والمبدعين بالغوا في تعليق الأهمية على السياق، إلى حد إلغاء المعنى الأساسي ومحوه، من خلال تقويض مفهوم العلامة السوسيرية وإلغاء العلاقة بين الدال والمدلول. حتى صارت اللغة عندهم "بلا جذور"، وتحولت إلى "سلسلة من الدوال الهائمة" على حد تعبير صاحب "المرايا المحدبة"[5]. فقد دعا أدونيس إلى ثورة لغوية تنسف أركان اللغة القديمة لتقوم على

(1) علم الدلالة، بيار غيرو، ص 29.
(2) نفسه، ص 38.
(3) السياق والنص الشعري، ص 18.
(4) أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، ص 45.
(5) المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، ص303.

أنقاضها لغة جديدة ذات دلالات ووظائف غير مألوفة: "الثورة اللغوية هنا تكمن في تهديم وظيفة اللغة القديمة، أي في إفراغها من القصد العام الموروث. هكذا تصبح الكلمة فعلا لا "ماضي" له، تصبح كتلة تشع بعلاقات غير مألوفة"[1].

وقد لقيت هذه الدعوة معارضة شديدة من قبل الناقد البنيوي **جان كوهن** الذي كان يهتم بإيجاد معيار موضوعي ومتعارف عليه للمعجم يسمح بقياس درجة الانحراف الشعري عنه[2]. فقد عارض هذا الناقد ما تقوم به بعض المعاجم، ومن بينها معجم **ليتري**، من تعريف الكلمة بجرد السياقات التي ترد فيها زاعمة أن "معرفة كلمة ما هو معرفة للجمل التي يمكن تشكيلها انطلاقا منها"[3]. ثم ذهب، مؤكدا أهمية المعنى الأساسي المتعارف عليه في دراسة السياق نفسه، إلى أن معرفة معنى الكلمة هي معرفة "إمكانية القول: **القط يموء، القط ينام**، وعدم إمكانية: **القط ينبح والقط يطير**. ويجوز، إضافة إلى هذا، القول: **القط أسود**، ولا يجوز: **القط المثلث**"[4]. وبهذا يكون المعجم اللغوي عند **كوهن** مرجعا لقياس مقدار الانزياح الذي تمثله الكلمة داخل السياق الشعري، حتى لا تنتهي إلى فقدان وظيفتها التواصلية.

وهذا البعد التواصلي، الذي حذر **جان كوهن** من ضياعه إذا سلمنا تسليما كليا بمفهوم السياق، عده أحد الباحثين العرب المعاصرين معيارا لدرجة الانزياح التي يمكن للشاعر إتاحتها أمام معجمه الخاص حتى يبقى محافظا على علاقته بالمتلقي دون أن يفقد وظيفته الجمالية: "يتحتم على الشاعر عند اختيار معجمه الشعري أن يحافظ على أدنى ما في الكلمة من مضمون وضعي يتيح له التواصل مع المتلقين، في الوقت الذي يسنح له برسم حدود واسعة للغة شعرية عالية القيمة الجمالية، عظيمة الإيحاء والإشارة والرمز"[5].

---

(1) زمن الشعر، أدونيس، ص131.

(2) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص 107.

(3) نفسه، ص 106 - 107.

(4) نفسه، ص 107.

(5) البويطيقا، فن صياغة اللغة الشعرية، علاء الدين رمضان السيد، مجلة علامات في النقد، ع: 28، ص 263.

وبهذا يمكن القول بأنه إذا كان أهم ما يميز المعجم الشعري هو أنه سياقي أولاً، فإنه لا يؤدي وظيفته التواصلية إلا إذا حافظ على علاقته بالمعجم اللغوي، وكف السياق عن "محو" المعنى الأساسي ليكتفي "بإخفائه"، على حد تعبير بيار غيرو. ومن ثم فإن الفرق بين القول بالسياق الشعري الذي ينسف المعجم ويمحو ماضي الكلمة، والقول بضرورة مراعاة السياق مع مراعاة المعيار، هو في العمق فرق بين توجهين: أحدهما يدعو إلى التواصل، والآخر يدعو إلى القطيعة.

ب - نظرية الحقول الدلالية:

يعرف الباحث اللغوي **أحمد مختار عمر** الحقل الدلالي بقوله: "الحقل الدلالي Sémantic field أو الحقل المعجمي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها"[1]. وهو بذلك يوضح تعريف ليونز Lyons له بأنه "مجموعة جزئية لمفردات اللغة"[2]. وليس بعيدا من هذا تعريف **زكي مبارك**، ويسميه بالمدى الدلالي، بأنه "المجال الذي يغطيه معنى كلمة أو مجموعة كلمات في لغة ما"[3]. حيث يبقى مبدأ التصنيف المعنوي هو المشترك بين هذه التعريفات في مجملها.

أما نظرية الحقول الدلالية في دراسة المعجم فهي نظرية تعنى بدراسة الكلمات من خلال تجميعها في حقول دلالية[4].

ومن أشهر المعاجم التي صنفت وفق هذا التصور معجم Greek New Testament، وهو مقسم إلى أربعة أقسام دلالية هي: الموجودات - الأحداث - المجردات - العلاقات. وتحت كل قسم تدخل أقسام صغرى تدخل تحتها أيضا أقسام فرعية[5].

ويعد **جورج ماطوري** من بين الذين اهتموا بفكرة تصنيف المعجم إلى حقول

---

(1) علم الدلالة، الدكتور أحمد مختار عمر، ص 79.

(2) نفسه، ص79.

(3) معجم المصطلحات الألسنية، ص258.

(4) في علم الدلالة، دكتور عبد الكريم محمد حسن جبل، ص 23.

(5) نفسه، ص 87.

أثناء دراسته. لكنه يعترف بأنه ليس أول من نادى بها بل دعا إليها علماء ألمان أمثال أبسن وترير J. Trier، وهم ينتقلون من البحث في تاريخ الكلمة إلى البحث في مجالات استعمالها[1]. ويرى ماطوري أن كل دراسة للمعجم يجب أن تتم من خلال التصنيف إلى حقول دلالية، إذ يذهب إلى أن "البحث المعجمي لا ينبغي أن يجرى إلا في نطاق المجموعات"[2].

وأهم ما يميز أنصار هذه النظرية هو اتفاقهم على ضرورة مراعاة السياق الذي ترد فيه الكلمة[3]. حيث ترى هذه النظرية أنه "لكي تفهم معنى كلمة يجب أن تفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا"[4].

ولهذا نجد ليونز يعرّف معنى الكلمة بأنه "محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي"[5].

وبذلك فإن أهم ما جاءت به نظرية الحقول الدلالية هو التصنيف القائم على الدلالة المعجمية للكلمة، إلا أن السياق يبقى له اعتباره أيضا في دراسة الكلمة كما يذهب إلى ذلك أنصار هذه النظرية أنفسهم[6].

وإذا كان من المسلم به، في مجمل الدراسات اللغوية والنقدية قديمها وحديثها، أن السياق اللغوي يعد عاملا حاسما في دلالة الكلمة، وأن هذه لا تدل إلا ضمن الجملة والنص، فإن الدراسات المهتمة بمعجم النص الشعري يمكنها الاستفادة من توسيع علم الدلالة لمفهوم السياق وجعله شاملا لكل العوامل ذات العلاقة بإنتاج النصوص وتلقيها. وبذلك تكون دلالة الكلمات المصنفة ضمن الحقل الدلالي شديدة الارتباط بالسياق العام لإنتاج النص الشعري وتلقيه أيضا.

---

(1) منهج المعجمية، جورج ماطوري، مقدمة المترجم، ص6. وانظر أيضا ص 128، وعلم الدلالة لبيار غيرو، ص 106 وما بعدها.

(2) منهج المعجمية، ص 129.

(3) نفسه، ص 80.

(4) علم الدلالة، الدكتور أحمد مختار عمر، ص 79 - 80.

(5) نفسه، ص80.

(6) نفسه، ص 80.

وخلاصة القول أن نقل دراسة المعجم من مجال الحقل اللساني الذي نشأ في أحضانه إلى مجال الدراسات الأدبية، والشعرية خاصة، تقتضي تجاوز مجرد الوصف والتصنيف، بالاعتماد على الدلالة المعجمية الأصلية وعلى نظرية الحقول الدلالية، إلى دراسة السياق الذي يخضع له هذا المعجم داخل النص الشعري، لكونه مجالا للانزياح وإكساب المعجم دلالات تختلف في درجة اقترابها من الدلالات الأصلية أو ابتعادها عنها، ولأنه، في مفهومه العام، يسمح بالخروج من الانغلاق البنيوي للنص الأدبي، ليربطه بظروف الإنتاج والتلقي. غير أن القول بأهمية السياق لا يعني بأية حال إلغاء المعنى المعجمي الذي تبقى له أهميته في استكشاف دلالة النص كما أشار إلى ذلك غير واحد من الباحثين.

وهذا المبدأ القائم على التصنيف الدلالي للمعجم مع مراعاة السياق هو الذي سنسترشد به في نقل المعجم إلى مجال الدراسة الشعرية في دراستنا للمعجم الشعري عند نزار قباني.

ولقد استغل صلاح فضل مفهوم الحقل الدلالي في تصنيف المعجم الشعري لنزار قباني ضمن "أساليب الشعرية المعاصرة" فقسمه إلى أربعة مجالات:

"1 - كلمات تتصل بجسد المرأة وأعضائها وملابسها والأدوات التي تتزين بها مثل الخصر والنهد والشعر والثغر والفم والحلمة والصدر والأهداب أو الفستان والجورب والعطر الشال والحرير، وتصل في جملتها إلى حوالي 70 كلمة أي بنسبة 35%.

2 - كلمات تتعلق بالعالم الحسي الطبيعي، وتشير إلى أشيائه مثل الجوهر واللؤلؤ والذهب والفضة والمرمر والرخام والياسمين والكرز والبرعم والشتاء والصيف واللوز والقطن والنجوم وغيرها. وتبلغ حوالي80 كلمة من مجموع مفردات المعجم المدروس أي بنسبة 40%.

3 - كلمات تشير إلى أفعال حسية مثل الشهوة (...) والنظرة والبسمة واللثم والشم والبكاء والموعد والسؤال والغزل والاحتراق والمعصية وغيرها مما يصل إلى حوالي 40 كلمة، أي بنسبة 20 %.

4 - كلمات غير حسية تتميز بقدر محدود من التجريدية، وإن كانت معرفة تماما مثل الحزن والحنين والخيال والشوق والعذاب والكراهية والحب والوقار والله والشيطان، وهي عشر كلمات بنسبة 5 %"[1].

وبعد هذا التصنيف الذي يحيط بجزء كبير من معجم نزار الشعري، وإن كان لا يحيط به كله لكونه غير قائم على الاستقصاء، يخلص الباحث إلى نتيجة لها أهميتها التي لا تنكر، وإن كانت لا تنطبق على كل شعر الشاعر أيضا، للسبب الذي ذكرناه. يقول: "فإذا لاحظنا أن القسط الأوفر من مفردات العالم المحسوس من النوع الثاني تأتي غالبا محمولات وأوصافا لجسد المرأة وأعضائها وأشيائها وكيفية الاتصال بها، أدركنا أن مجال المرأة يكاد يستقطب ما نسبته 75% من هذا المعجم وإن 95% منه يدور في النطاق الحسي المباشر، الأمر الذي يجعل من لغة نزار الشعرية لغة الجسد في المقام الأول"[2].

هذه النتيجة سنتخذ منها فرضية لدراسة جزء من معجم هذا الشاعر، هو ذلك المتعلق بالمرأة، على أن نعطي بعض المجالات الأخرى التي أشار إليها الباحث حقها في الدراسة أيضا، لأهميتها فيما نحن بصدده من رصد تجليات البعد التواصلي للغة الشعرية عند الشاعر، ومن تقويم لرسالته الشعرية، حتى يكون عملنا أقرب إلى الشمول، إن قصّر عنه.

وهكذا فقد رأينا تقسيم الحقول الدلالية التي يتكون منها معجم نزار الشعري إلى ثلاثة مجالات رئيسة هي:

- مجال المرأة وأوصافها وما يخص علاقتها بالرجل... ورأينا تسميته بمعجم الغزل.
- مجال السياسة (معجم السياسة).
- المجال الديني (المعجم الديني).

على أنه يمكن رصد حقل دلالي آخر له أهميته الكمية في ديوان الشاعر، هو

---

(1) أساليب الشعرية المعاصرة، ص 46.

(2) نفسه، ص 46.

حقل الطبيعة (الشمس - القمر - النجوم - الخيل - الحجر ...) وهو يشكل مادة خصبة للوقوف على القيمة الرمزية لشعر نزار في إطار الشعر العربي المعاصر، ونأمل العودة إليه في بحث مستقل إن شاء الله، على أن نقصر حديثنا في هذا الكتاب على المجالات الثلاثة الأولى.

****

يدلنا التصنيف الذي قام به صلاح فضل لمعجم نزار الشعري على أن معجم الغزل هو المهيمن عند هذا الشاعر. والواقع أن هذه الهيمنة كانت شبه مطلقة قبل هزيمة 1967، حيث كادت المرأة تشغل الموضوع الأول والأخير في ديوانه، لولا ظهور بعض البوادر السياسية التي حملت معها معجما سياسيا، والتي بدأت مع قصيدتي: "قصة راشيل شوارزنبرغ" و"خبز وحشيش وقمر"، ضمن ديوان "قصائد" (1956)، وامتدت بعد ذلك في قصائد قليلة مثل "جميلة بوحيرد" و"رسالة جندي من جبهة السويس" (حبيبتي: 1961). وبعد الهزيمة لم يشهد هذا المعجم انحسارا، كما قد يُظَن، بل استمر في الحضور حتى في قصائده ذات الموضوع السياسي، وعاد ليهيمن من جديد على دواوينه الأخيرة مثل: "خمسون عاما في مديح النساء" و"إضاءات" و"تنويعات نزارية على مقام العشق".

ولا شك في أن لهذا الاهتمام الكبير بمعجم الغزل وبالمواضيع الغزلية علاقة وطيدة باهتمام نزار بمسألة التواصل. ولقد أكد هو مرارا أن شعره يتوجه إلى الجمهور العربي الواسع، وهو الجمهور الذي يتكون في أغلبه من المراهقين وطلاب المدارس الذين يستهويهم هذا المعجم وتستهويهم قصائد الغزل بخاصة.

والحديث في الغزل هو حديث في الحب مثلما هو حديث عن أوصاف المرأة. لذلك نرى، قبل الخوض في تقسيم المعجم الغزلي عند نزار، تناول مفردة الحب وما يدور في حقلها الدلالي. وهي ثلاث مفردات حظيت باهتمام متفاوت من الشاعر، هي: العشق والهوى والغرام. على أن لفظة الحب هي أكثرها حضورا.

1 - الحب:

اكتسى الحب في بعض قصائد نزار طابع القيمة السامية التي تتوجه من أحد

الجنسين إلى الجنس الآخر. ويمثل الشاعر في أغلب الأحيان مصدرا لهذا الحب السامي الموجه إلى المرأة:

أحبك أكثر مما ببالكِ

أكثر مما ببال البحار وبال المراكبْ

أحبك تحت الغبار

وتحت الدمار

وتحت الخرائبْ

أحبك أكثر من أي يوم مضى

لأنك أصبحت حبي المحارب[1]

حيث تزداد هذه القيمة سموا لارتباطها بسياق حرب أكتوبر 1973 وما حملته من انتصار أعاد الحياة إلى قلب الشاعر، ليتحول عنده الحب إلى قيمة رمزية تمنحه قوة مضاعفة في هذه الحرب.

وفي حرب بيروت، لا يجد الشاعر ملاذا يلوذ به من الموت المترصد إلا حب حبيبته:

لا تؤاخذيني

إذا اقتحمت باب غرفتك دون موعد سابق

ضعي أية خرقة تصادفينها على جسدك

ولا تسأليني لماذ؟

إن بيروت تحترق في الخارج

إن بيروتنا تحترق في الخارج

وأنا، رغم كل حماقاتك وكل إساءاتك الماضيه

لا أزال أحبك

وها أنذا قد جئت

لكي أحملك كقطة صغيرة على كتفي

(1) ملاحظات في زمن الحب والحرب؛ الأعمال الكاملة، نزار قباني، 467/3 - 468.

وأخرج بك
من سفينة النار والموت والجنون
فأنا ضد احتراق القطط الجميله
والعيون الجميله
والمدن الجميله[1]

ففي لحظة الحرب التي لا تحتمل الانتظار، يتجاوز الشاعر كل خلافاته مع حبيبته، ويؤكد حبه لها وعزمه على إخراجها من مدينة الموت والجنون، لأن بقاءها مع الموت في سفينة واحدة لا ينسجم مع منطق الجمال الذي يدافع عنه، فيكون إعلان الحب هو السلاح الذي يلجأ إليه لتستجيب حبيبته لنداء الحياة الذي جاء يحمله إليها.

وهذا الحب الذي له كل هذه القدرة هو عند الشاعر حب سامٍ للمرأة يكاد قلبه لا يستوعبه، فيضرع إلى الله ليهبه قلبا ثانيا يكون في مساحته:

يا رب، قلبي لم يعد كافيا
لأن من أحبها تعادل الدنيا
فضع بصدري واحدا غيره
يكون في مساحة الدنيا[2]

فهذا التضرع الذي جاء في بدايته في صورة الشكوى يذكرنا بما كان يشكوه شعراء الغزل العذري من عذاب الحب وتباريحه، كما في قول جميل:

عدمتُكَ من حُبٍّ، أما منك راحة   وما بك عني من تَوان ولا فَتْر
ألا أيها الحب المبرح، هل ترى   أخا كَلَف يغري بحب كما أغري[3]

غير أن هذه الصورة المثالية للحب، بما تحمله من قيم رمزية وأخرى تحيل على الغزل العفيف، تأخذ في مواضع أخرى بعدا متطرفا، حينما يتحول هذا الحب

(1) بيروت تحترق، وأحبك، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 2/378 – 379.
(2) كتاب الحب، الأعمال الكاملة، 1/739.
(3) ديوان جميل بثينة، ص 98.

إلى عبادة للأنثى:

حبك يا عميقة العينين

تطرف

تصوف

عباده

حبك مثل الموت والولاده

صعب بأن يعاد مرتين[1]

وتتكرر هذه الصورة في شعر نزار لتتحول إلى ظاهرة تخترق كثيرا من قصائده، كما سنرى أيضا إذا عرضنا لمفردة العبادة في معجمه الديني.

ويرتبط الحب عنده أيضا بالجنون وانعدام المنطق:

أروع ما في حبنا أنه

ليس له عقل ولا منطقُ

أجمل ما في حبنا أنه

يمشي على الماء ولا يغرقُ[2]

غير أن هذا الجنون ليس صفة متعلقة بالشاعر الذي يودي به فرط حبه لحبيبته إلى فقدان العقل والهيام على وجهه، كما وقع لقيس بن الملوح، مجنون ليلى ولغيره من الشعراء المجانين[3]، بل هو صفة متعلقة بالحب نفسه. وبهذا يصبح هذا الجنون عنوانا لخروج الحب عن القانون واكتسائه طابعا ثوريا لا يؤمن بالسلامة. يقول في قصيدة تحمل عنوان الجنون الذي يتوحد بالمغامرة:

ابحثي عن رجل غيري

إذا كنت تريدين السلامة

كل حب حارق

---

(1) كتاب الحب، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 746/1.

(2) نفسه، 765/1.

(3) الموشح للمرزباني، ص 266، والموسوعة العربية الميسرة، ص 1411.

هو يا سيدتي ضد السلامه[1]

فالشاعر يعلن رفضه لكل حب تقيده القوانين، ويعلن بذلك رفضه للزواج الذي يشبه المؤسسة الرسمية، ويرى أن الحب الحقيقي هو الذي يتحرر من قيود هذه المؤسسة:

الزوجة مؤسسة حكوميه

والحبيبة حزب محظور[2]

وبذلك تكون دعوة نزار دعوة صريحة إلى الإباحية وتشريع العلاقات بين الجنسين، وهو ما لا نجده بهذه الصراحة عند أدونيس، مثلا، الذي يظل ارتباط الحب عنده بالجموح والثورة محاطا بهالة من غموض اللغة الشعرية وعدم تصريحها بهذا المراد، إن كان مقصودا، كما في هذا المقطع:

لا تقل كان حبي

خاتما أو سوارْ

إن حبي حصارْ

إنه الجامحونْ

يبحرون إلى موتهم، يبحثونْ

لا تقل كان حبي

قمرا

إنه شرارْ[3]

فعدم وجود مؤشرات تدل على أن المراد في هذا المقطع هو حب المرأة، يقرب هذه المفردة من الدلالة الرمزية التي تنسجم مع غموض اللغة عنده، وإن كنا لا نعدم له أيضا بعض الإشارات الإباحية الصريحة في الديوان[4].

---

(1) مع فاطمة في قطار الجنون، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 169/4.

(2) إضاءات، ص47.

(3) وجه البحر، الأعمال الكاملة، أدونيس، 233/2.

(4) انظر مثلا قصيدة: أغنية للمرأة ضمن "الزمان المكسور"، الأعمال الكاملة، أدونيس، 30/2، حيث يرتبط الحب بالسرير وتستجيب المرأة لجوع الرجل الجنسي إليها.

أما نزار فإن الحب عنده تحرر وتفسخ صريحان وانقلاب على الشريعة و"قرع لأجراس الفضيحة"، كما يقول هو نفسه في هذا المقطع من مائة رسالة حب:

عندما قلت لك:

"أحبك"

كنت أعرف

أنني أقود انقلابا على شريعة القبيلة،

وأقرع أجراس الفضيحة

كنت أريد أن أستلم السلطة

لأجعل غابات العالم أكثر ورقا

وبحار العالم أكثر زرقة

وأطفال العالم أكثر براءة.

كنت أريد

أن أنهي عصر البربرية

وأقتل آخر الخلفاء

كان في نيتي - عندما أحببتك -

أن أكسر أبواب الحريم

وأنقذ أثداء النساء

من أسنان الرجال

وأجعل حلماتهن

ترقص في الهواء مبتهجة

كحبات الزعرور الأحمر[1]

فمفردة الحب هنا جاءت في سياق معجم غزلي فاحش، كما أنها جاءت دعوة من الشاعر إلى التحرر من عصر البربرية الذي تمثله شريعة القبيلة، في إشارة انتقاص منه إلى تقاليد الحياء العربي. وعلى الرغم من المغالطة التي يجعل فيها

(1) مائة رسالة حب، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 2/397 - 398.

الشاعر "إنقاذ أثداء النساء من أسنان الرجال" رمزا لتحرر المرأة المشروع من بطش الرجل الذي أنتجته تقاليد سنوات التخلف العربي، فإن جعل حلمات النساء ترقص في الهواء يحمل أكثر من هذه الدلالة ليكتسي دلالات التحرر المطلق لجسد المرأة.

وهذا الكلام كله تؤكده سياقات أخرى خرجت فيها مفردة الحب إلى إباحية صريحة في اقترانها بالممارسة:

لا أدري ماذا يحدث لي

فكأنك أنثاي الأولى

وكأني قبلك ما أحببتُ

وكأني ما مارست الحب ولا قَبلت ولا قُبلتُ[1]

ففي هذا المقطع يقرن الشاعر الحب بالممارسة ويتخذ موقفا إيجابيا منها، حيث يستنكر على نفسه وقوفه أمام حبيبته موقف من لم يتعود على هذه الممارسة. وفي موضع آخر تكون طريقة المرأة الشرسة في ممارسة الحب (الجنس) سببا مقنعا للشاعر للتشبث بها:

إن ولائي لك لم يتغير

كنت سلطانتي في العام الذي مضى

وستبقين سلطانتي في العام الذي سيأتي

ولا أفكر في إقصائك عن السلطه

فأنا مقتنع

بعدالة اللون الأسود في عينيك الواسعتين

وبطريقتك البدوية في ممارسة الحب[2]

ولأن الحب ممارسة، فهو يقترن عند الشاعر بالفراش. ففي "حوار أبوي مع طفلة كبرت" لا يعلن الشاعر حبه للأنثى إلا بعد ما أصبح هذا الحب قابلا للتجسيد في السرير:

---

(1) أحبك أحبك، وهذا توقيعي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 179/4.

(2) مخطط لاختطاف امرأة أحبها، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 888/2.

إنني أحبك الآن
بعد ما صار العنب عنبا
والنحاس ذهبا
وبعد ما صارت القيلولة معك على فراش واحد
حدثا حضاريا نادرا
في تاريخ الحب العربي(1)

بهذا، إذن، يصبح الحب شهوة ولذة قبل أن يكون عاطفة وإحساسا، ويصبح ممارسة أكثر مما هو تعفف وتسام. وهو ما يدخل هذه اللفظة عند نزار إلى الإباحية من أوسع أبوابها. هذه الإباحية التي ترى في لذة الجنس أصلا للحب، وتسعى، من ثم، إلى تمجيد الجسد. وهو ما نجده أيضا عند محمد بنيس في قصيدة أعطاها عنوانا له دلالته التي تنسجم مع ثورته على الشرائع والتقاليد هي "الحب من شهوة الجماع". وفيها يقول:

أعرف فتى كان يبتاع جارية
كارهة له
لقلة حلاوة شمائله
وقطوبه مع جميع النساء
وبعد شهوة الجماع
يعود الكره حبا
والكلف استهتارا مكشوفا
ويصبح ضجر الفراق
أقوى
من كل ضجر(2)

ولأن الحب عند نزار أيضا شهوة وجماع (ممارسة) وثورة على مؤسسة

(1) خمسون عاما في مديح النساء، ص 116.
(2) كتاب الحب، محمد بنيس، ص 30.

الزواج، فإن قيم الوفاء والإخلاص... ليست ذات أهمية عنده، بل هو قائم على التعدد والدعوة إلى إشاعة العلاقات بين الجنسين. لهذا يؤكد الشاعر أنه لا مكان عنده للحب الأخير:

كل أنثى أحب أول أنثى

ليس عندي في الحب حب أخير[1]

كما أنه يستعير من البحر صفة التحول الدائم، ويدعو أنثاه إلى ممارسة الحب معه حتى تأخذ منه هذه الصفة وتكون أنوثتها امتدادا لهذا التحول البحري:

أريدك أن تتكلمي لغة البحر

أريدك أن تلعبي معه

وتتقلبي على الرمل معه

وتمارسي الحب معه

فالبحر هو سيد التعدد والإخصاب والتحولات

وأنوثتك هي امتداد طبيعي له[2]

وبهذا تكون مفردة الحب قد اكتسبت، في سياقها الشعري الغالب عند نزار، أبعادا جنسية تجعلها أدخل في باب الإباحية، وإن كانت في بعض السياقات القليلة قد حملت دلالات رمزية أو مستمدة من الغزل العفيف.

2 – العشق:

جاء في اللسان: "العشق: فرط الحب. وقيل: هو عجب بالمحبوب، يكون في عفاف الحب ودعارته (...) والعشق والعسق بالشين والسين المهملة: اللزوم للشيء لا يفارقه. ولذلك قيل للكَلِف عاشق، للزومه هواه (...) وسمي العاشق عاشقا لأنه يذبل من شدة الهوى كما تذبل العشقة إذا قطعت. والعشقة: شجرة تخضر ثم تدق وتصفر"[3].

---

(1) مدخل 3، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 813/2.

(2) في الحب البحري، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 627/2.

(3) لسان العرب، 251/10 – 252 (عشق).

وعلى الرغم من إشارة صاحب اللسان إلى الاستعمال المزدوج لهذا اللفظ (في العفاف والدعارة) فإن دلالته على الإفراط في الحب وعلى معنى الذبول الذي يتعرض له العاشق كما تذبل العشقة يجعل معناه أولى بالاستعمال في سياق العفاف. ولهذا تعلق به المتصوفة فجعلوه دالا على فرط المحبة للذات الإلهية[1]، وجعلوا عشقهم للمرأة سبيلا للعشق الإلهي، كما تعلق به بعض الشعراء الإسلاميين المعاصرين فأضفوا عليه هذه الدلالات الصوفية[2].

وقد أخذت هذه الكلمة ومشتقاتها تتسرب إلى شعر نزار بشكل ملحوظ مع "أشعار خارجة على القانون" (1972)، كما في قصيدة: "منشور سري جدا"، وقصيدة: "جسمك خارطتي"، وقصيدة: "خربشات طفولية" التي منها قوله:

خطيئتي الأولى وليست أبدا خطيئتي الأخيرة

أني أعيش دائما بحالة انبهاز

وأنني مهيأ للعشق يا حبيبتي

على امتداد الليل والنهاز[3]

والملاحظ أن دخول هذه الكلمة إلى معجمه الشعري قد تزامن مع بعض القيم الإنسانية التي أضفاها أحيانا على نظرته إلى علاقته بالمرأة، بعد النظرة المادية المكشوفة التي ضمتها دواوينه الأولى مثل: "قالت لي السمراء" و"طفولة نهد" و"سامبا". وهذه النظرة الإنسانية، وإن كانت لا تشمل عددا كبيرا من قصائده، يمكن أن نلمسها في قصيدة "جسمك خارطتي" التي يصف فيها الشاعر المرأة بأوصاف تدل على مكانتها المعنوية في حياته، كما في المقطع التالي:

نوّارةَ عمري، مروحتي

قنديلي، بوح بساتيني

---

(1) الموسوعة العربية الميسرة، ص 1213.

(2) مفهوم التناص وخصوصية توظيفه في الشعر الإسلامي المعاصر، المختار حسني، ص 639 وما بعدها.

(3) خربشات طفولية، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 30/2.

مُدّي لي جسرا من رائحة الليمون

وضعيني مشطا عاجيًا

في عتمة شعرك وانسيني[1]

كل هذا، بالإضافة إلى دلالات العفة التي يحملها أصل كلمة العشق وما خضعت له عند المتصوفة من ربطها بحب الله، جعل استعمالات هذه الكلمة تحمل عند نزار في كثير من الأحيان معاني الغزل العفيف، إذ يقترن عنده العشق بالابتلاء الذي يهون بعده كل بلاء، وهو ما يذكّرنا بما رواه صاحب الموشح من أن مجنون ليلى لما قال:

خليلــيّ لا والله لا أملــك الـــذي ... قضى الله في ليلى ولا ما قضى ليا

قــضاها لغيــري وابتلانــي بحــبها ... فهــلا بــشيء غيــر ليلــى ابتلانــيا

ذهب بصره[2].

يقول نزار:

ما تفعلين يا ترى لو كنت في مكاني

(...)

لو كنت يا صديقتي مضطرة

أن تلعبي مثلي على أكثر من حصان

وترقصي مثلي

على ألسنة اللهيب والدخان

لو ابتلاك الله بالعشق

كما ابتلاني[3]

فالعشق هنا ابتلاء من الله لا يحس بعذابه إلا الشاعر العاشق الراقص "على ألسنة اللهيب".

---

(1) جسمك خارطتي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 41/2.

(2) الموشح، ص 266 – 267.

(3) حوار مع امرأة من خشب، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 97/2 – 98.

واقتران العشق بالابتلاء صار يتردد مرارا في شعر نزار، لكنه في أكثر ذلك لم يكن موجها إلى المرأة، بل اتخذ له موضوعا آخر هو الوطن، سواء أكان هذا الوطن هو الشام أم وطنا عربيا آخر. يقول في إحدى دمشقياته شاكيا ما لقيه من عشق أهل الشام والشوق إليهم من عذاب وصل به إلى حد الموت:

لقد كتبنا وأرسلنا المراسيلا

وقد بكينا وبللنا المناديلا

قل للذين بأرض الشام قد نزلوا

قتيلكم لم يزل بالعشق مقتولا[1]

وهذا المعنى المتمثل في عذاب العشق الذي يجد الشاعر في البكاء تنفيسا له، وفي "الموت عشقا"، يعبر عنه في موضع آخر موجها عشقه إلى مصر ومخاطبا طه حسين في أبيات يقترن فيها العشق بالبكاء وبالجرح وبالنار وبالموت، إذ يقول:

كتب العشق يا حبيبي علينا ... فهو أبكاك مثلما أبكاني

عمر جرحي مليون عام وعام ... هل ترى الجرح من خلال الدخان؟

نقش الحب في دفاتر قلبي ... كل أسمائه وما سماني

قال: لا بد أن تموت شهيدا ... مثل كل العشاق، قلت: عساني[2]

وبعد هذه الأبيات يوجه الشاعر خطابه إلى مصر مواسيا إياها مما تكابده من غدر العرب وخذلانهم:

آه يا مصر كم تعانين منهم ... والكبير الكبير دوما يعاني[3]

وفي قصيدة أخرى يوجه عشقه إلى تونس الخضراء لاجئا إليها من تعبه بعروبته:

يا تونس الخضراء جئتك عاشقا ... وعلى جبيني وردة وكتاب[4]

وبهذا تكون الدلالات العفيفة لكلمة العشق موجهة في أغلبها إلى الوطن، في

---

(1) موال دمشقي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 517/3.

(2) حوار ثوري مع طه حسين، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 471/3 – 472.

(3) نفسه، 482/3.

(4) أنا يا صديقة متعب بعروبتي، الأعمال الكاملة، 631/3.

حين لم تحظ المرأة إلا بإشارات قليلة منها، أضفى فيها الشاعر عليها بعدا إنسانيا.

وفي أغلب الشعر الذي يطرق فيه الشاعر موضوع المرأة يتخذ العشق معاني حسية مرتبطة بالجسد وأبعد ما تكون عن العفاف. ففي قصيدة "صانع النساء" يدخل عشقه للمرأة في سياق الثورة الجنسية العارمة التي تجتاحه أمام تفاصيل الجسد الأنثوي:

عملت في النهار والليل
على خرائط الأنوثة
عملت في الصيف وفي الشتاء
دخلت في كل التفاصيل الصغيرات التي أجهلها
دخلت تحت قشرة الأشياء
لم أنس ثغرا واحدا قبلتهُ
لم أنس خصرا واحدا طوقتهُ
لم أنس عطرا همجيا كنت قد شممتهُ
لم أنس نهدا شاهرا سلاحهُ
دمرني عشقا كما دمرتهُ[1]

فالعشق هنا هو عشق للنهد الذي يضفي عليه الشاعر صفة الإثارة الجنسية الصريحة (شاهرا سلاحه)، فتكون هذه الإثارة المدمرة التي يمارسها على الشاعر دافعا إلى أن يمارس عليه هذا فعل التدمير المضاد. في إشارة منه إلى الأبعاد الجنسية الواضحة للعشق الذي يجمع بين الطرفين (الشاعر والنهد).

وفي قصيدة بعنوان "لا وسيلة للتدفئة سوى أن أحبك" يضفي الشاعر على عشقه الأنثوي كل معاني الثورة والجنون و"الخروج عن النص"[2]. كما أنه يربطه في موضع آخر بالسرير دافعا به إلى حدود الشهوة والتعدد في العلاقات الجنسية:

مازلت تحتجين أني لا أحبك كالنساء الأخريات

(1) خمسون عاما في مديح النساء، ص 39.

(2) تنويعات نزارية على مقام العشق، ص 153 - 154.

وعلى سرير العشق لم أسعدك مثل الأخريات[1]

وقد ظلت هذه الدلالة الحسية مهيمنة على العشق الأنثوي عند الشاعر حتى في حالة استيحائه للجو الصوفي الذي احتضن هذه الكلمة:

غنيت للنساء

حتى صرتُ شيخا

من شيوخ الطرق الصوفية

وصار قلبي ملجأ

لطالبات العشق والحياة والحريه[2].

فالتصوف هنا يلتبس بعشق المرأة، ليكتسيا معا دلالة واحدة هي دلالة الحرية وطلب المتعة والحياة بين أحضان النساء.

وبهذا فإن مفردة العشق عند نزار قد استعملت في مجالين: أحدهما عفيف - موجه في أغلبه إلى الوطن - والآخر حسي فاحش موجه إلى المرأة، ليكتسي بذلك سياقه الغزلي أبعادا حسية لا تخرج عن تلك التي أضفاها الشاعر على مفردة الحب.

3 - الهوى والغرام:

ما دعانا إلى الجمع بين هاتين المفردتين هو قلة استعمالهما في المعجم الشعري لنزار، مقارنة بسابقتيهما، كما أن سياقاتهما لا تخرج في عمومها عن نظيرتيهما. فمفردة الهوى يمكن أن نرصد مجالين لاستعمالها:

- أحدهما عفيف، موجه في أغلبه إلى الوطن، كما في قصيدته "أنا يا صديقة متعب بعروبتي" التي يقول فيها:

يا تونس الخضراء جئتك عاشقا ... وعلى جبيني وردة وكتاب

أني الدمشقي الذي احترف الهوى ... فاخضوضرت لغنائه الأعشاب

أحرقت من خلفي جميع مراكبي ... إن الهوى أن لا يكون إياب[3]

(1) صورة دوريان غراي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 105/2.

(2) خمسون عاما في مديح النساء، ص 37.

(3) أنا يا صديقة متعب بعروبتي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 631/3.

حيث يتمثل الشاعر قيم الوفاء والانقطاع إلى هوى المحبوبة (تونس). وهو ما يحيل إلى السياق العفيف الذي وظفت فيه هذه المفردة عند شعراء الغزل العذري، كما في قول جميل شاكيا عذاب هوى المحبوبة:

ألا قاتـل الله الهـوى كـيف قادنـي كمـا قـيد مغلـول الـيدين أسـير[1]

- والمجال الثاني إباحي فاحش مرتبط بالفراش وبالجنس، موجه إلى المرأة، كما هو شأن مفردة العشق. ومن نماذجه قول الشاعر:

... ولا تحسبيني
خروفا تجزين عن جسمه الصوف كالآخرين
ولا تستبدي برأيك فوق فراش الهوى
لأني من الله لا أتلقى الأوامر [2]

أما مفردة الغرام فلا تشير في أصلها إلا إلى معاني الحب العفيف، لارتباطها بالعذاب ولكونها مأخوذة منه لتستعمل في الغزل. قال ابن منظور: "الغرام: اللازم من العذاب، والشر الدائم والبلاء والحب والعشق وما لا يستطاع أن يُتفصى منه. وقال الزجاج: هو أشد العذاب في اللغة"[3].

وقد حافظ نزار على معاني العذاب هاته في هذه المفردة، حيث ارتبطت عنده بالسقم والدموع والآلام، كما في قصيدة البرتقالة التي يقول فيها:

يفاجئني الحب مثل النبوءة حين أنامْ
ويرسم فوق جبيني
هلالا مضيئا وزوج حمامْ
يقول: تكلمْ!
فتجري دموعي ولا أستطيع الكلامْ
يقول: تألمْ!

(1) ديوان جميل بثينة، ص 94.
(2) الحب على شريط تسجيل، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 422/4.
(3) لسان العرب، 436/12 (غرم).

أجيب: وهل ظل في الصدر غير العظامْ

يقول: تعلمْ!

أجاوب: ياسيدي وشفيعي

أنا منذ خمسين عاما

أحاول تصريف فعل الغرامْ

ولكنني في دروسي جميعا رسبت

فلا في الحروب ربحت

ولا في السلامْ[1].

فهذا نموذج للحب المبرح الذي يفاجئ الشاعر ليلا فيسبب له كل هذه الآلام، ويتعالى في الوقت نفسه عن حسية الجسد ليتسامى في سماء الروح والعاطفة. غير أن هذه المفردة، بما تحمله من إحالات على الغزل العفيف، هي الأقل استعمالا بين مثيلاتها في الديوان، لتبقى بذلك مفردة الحب وما يدور في حقلها الدلالي من مفردات (العشق - الهوى - الغرام) حاملة في عمومها لدلالات حسية تحيل إلى جو غزلي فاحش في أجلى صوره وأكثرها إباحية.

وبذلك تتكشف لنا أولى خطوط الرسالة الشعرية التي يحملها المعجم الغزلي لنزار: مفردات تحمل معاني حسية صريحة وفاحشة تستجيب لنزوات الفئة التي يخاطبها الشاعر ويعتمد عليها في تحقيق الانتشار والشهرة: فئة المراهقين وطلاب المدارس الثانوية.

****

قام الباحثان: شاكر النابلسي وبروين حبيب بإحصاء لتردد خمس مفردات لجسد المرأة (النهد - الشفة - الجسد - الشعر - العيون) في ثماني عشرة مجموعة شعرية لنزار قباني، تمتد من أول مجموعة شعرية له إلى بعض مجموعاته الشعرية الأخيرة، وهي: قالت لي السمراء - طفولة نهد - سامبا - أنت لي - قصائد - حبيبتي - الرسم بالكلمات - كتاب الحب - أشعار خارجة على القانون - أحبك

(1) البرتقالة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 175/2 - 176.

والبقية تأتي - مائة رسالة حب - كل عام وأنت حبيبتي - أشهد أن لا امرأة إلا أنت - هكذا أكتب تاريخ النساء - قصائد مغضوب عليها - هل تسمعين صهيل أحزاني - أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء - خمسون عاما في مديح النساء. وقد أعدنا هذا الإحصاء مضيفين إليه مجموعتين شعريتين هما: "الحب لا يقف على الضوء الأحمر" و"تنويعات نزارية على مقام العشق"، فجاءت النتائج على الشكل التالي:

الدواويـن / المفردات	النهد (والحلمة)	الشفاه (والفم)	الجسد	الشعر	العيون
قالت لي السمراء	39	23	2	12	12
طفولة النهد	28	29	2	16	5
سامبا	6	1	-	1	-
أنت لي	14	19	1	5	6
قصائد	11	22	4	9	37
حبيبتي	7	8	-	10	31
الرسم بالكلمات	17	10	2	25	31
كتاب الحب	4	1	-	-	10
أشعار خارجة على القانون	36	16	11	9	16
أحبك والبقية تأتي	17	10	3	6	25
مائة رسالة حب	21	27	16	15	21
كل عام وأنت حبيبتي	26	6	15	6	8
أشهد أن لا امرأة إلا أنت	6	1	2	2	7
هكذا أكتب تاريخ النساء	20	15	9	5	21
قصائد مغضوب عليها	7	5	4	1	23
هل تسمعين صهيل أحزاني	23	5	-	8	16
أنا رجل واحد وأنت قبيلة	18	6	21	3	15

من النساء[1]					
خمسون عاما في مديح النساء	30	11	22	7	10
الحب لا يقف على الضوء الأحمر	30	15	5	17	28
تنويعات نزارية على مقام العشق	40	19	33	9	25
المجموع	400	249	152	166	347

لقد شمل هذا الإحصاء عينات لمفردات مأخوذة من حقلين دلاليين، أحدهما غزلي عفيف وأقل صلة بالجنس، والآخر حسي إباحي. الأول تمثله مفردتا: الشعر والعيون، والثاني تمثله مفردات: النهد والشفة والجسد[2].

ويبدو من خلال هذا الجدول أن حقل الجنس هو الأكثر هيمنة بنسبة تردد تصل إلى 61%، بينما لا يتجاوز تردد مفردتي الشعر والعيون 39%. وهذه نتيجة لها دلالتها في تقويم الرسالة الشعرية التي يحملها معجم نزار الغزلي، إذ تتجاوب مع ما انتهينا إليه في دراستنا لمفردات الحب والعشق والهوى والغرام. غير أنها تحتاج إلى تأكيد، وهو ما لا يمكن أن يتم إلا بدراسة السياق الذي يرد فيه هذا المعجم الغزلي الواسع. وهذا ما سنقوم به من خلال تصنيفه الأولي إلى حقلين: غزلي عفيف وغزلي فاحش.

1 - حقل الغزل العفيف:

لم يتسرب هذا الغزل إلى ديوان الشاعر إلا بعد مجموعاته الشعرية الأولى (قالت لي السمراء - طفولة نهد - أنت لي - سامبا) التي تميزت بهيمنة معجم غزلي

(1) اعتمدنا في هذه المجموعة على الإحصاء الذي قامت به الباحثة بروين حبيب. انظر تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص101.

(2) الضوء واللعبة، استكناه نقدي لنزار قباني، شاكر النابلسي، ص 428.

مكشوف يتصل اتصالا مباشرا بالجسد[1]، حيث بدأ بالظهور مع ديوان "حبيبتي" (1961) و"الرسم بالكلمات" (1966)، فظهرت قصائد تحيل إلى هذا الحقل العفيف مثل: كلمات - الرسائل المحترقة - خطاب من حبيبتي - المجد للضفائر الطويلة - حبك طير أخضر... غير أن هذا الظهور لم يحد من هيمنة الغزل الفاحش، وبقي دونه كمًا، كما يدل على ذلك الإحصاء الذي شمل عددا كبيرا من دواوين الشاعر.

وهكذا نجد في هذا الحقل أوصافا للمرأة بعيدة عن الإثارة الجنسية، تشمل الشعر والعيون والصوت، كما نجد فيه مفردات تخص سلوك العاشق وما يكابده من عذاب الحب، تشمل مفردات: العتاب والبكاء والكتمان، ومفردات أخرى تخص سلوك الآخرين تجاه العاشق العفيف لمساعدته على وصال محبوبته أو للحيلولة دون ذلك فتزيد من عذابه وشوقه، وتشمل مفردات مثل رسول الحب أو الوشاة والحساد. هذا مع أن السياق قد يعمل على تحويل دلالات هذه المفردات أو بعضها عند الشاعر إلى غير دلالاتها الأصلية.

1.1. الشعر والعيون والصوت:

في قصيدة "المجد للضفائر الطويلة" يكتسي شعر المرأة عند نزار بعدا رمزيا يشير إلى الجمال في صورته المجردة المضطهدة من قبل الحاكم، بسبب إبائه للخضوع لسلطته:

تقول شهرزاد:

"وانتقم الخليفة السفاح من ضفائر الأميرة

فقصها ضفيرة ضفيرة"

عامين

أعلنت بغداد - ياحبيبتي - الحِدادْ

حُزنا على السنابل الصفراء كالذهبْ

وجاعت البلادْ

---

(1) تذكر على سبيل المثال هذه العناوين: فم - رافعة النهد - نهداك - شمعة ونهد - إلى ساق - حلمة - الشفة - إلى مضطجعة - القبلة الأولى - همجية الشفتين - مصلوبة النهدين.

فلم تعد تهتز في البيادر
سنبلة واحدةٌ
أو حبة من العنبْ[1]

لكن الإيمان بالقيم العليا والثورة على رغبة الحاكم في استعباد الجمال ينتهي، كما يقول الشاعر، إلى أن ينتصر هذا الجمال على السلطة الزائلة، فتطول ضفائر الأميرة من جديد:

سيمسح الزمان يا حبيبتي
خليفة الزمانْ
وتنتهي حياتهُ
كأي بهلوانْ
فالمجد يا أميرتي الجميلة
يا من بعينيها غفا طيران أخضرانْ
يظل للضفائر الطويلة
والكلمة الجميلة[2]

غير أن هذه الدلالة الرمزية تنحسر في ديوان الشاعر، لتفسح المجال للدلالة المباشرة المتمثلة في التغزل بشعر المرأة واعتباره مكمنا من مكامن جمالها. وهكذا يقول على لسان امرأة متباهية بجمال شعرها الذهبي الطويل في قصيدة تحمل عنوانا بهذه الدلالة:

شعري سرير من ذهب	فرشته لمن أحبْ
غمسته في الشمس أو	جعت الشهبْ
بعثرته، أحس أن اللـ	ـه من شعري اقتربْ
جمْلتُه، شكلتُه	زهرا وتفتا قصبْ
شعري أنا قصيدة	حروفها من الذهبْ

(1) المجد للضفائر الطويلة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 507/1.
(2) نفسه، 508/1.

داخـــت عــــصافير بـــه   بطـــوله، شـــعري الـــذهب[1]

إلا أن التغني بالشعر الطويل لا يعني تقيد الشاعر بمقياس الجمال العربي الذي لا يرى جمال المرأة إلا في إرسال غدائرها وطول شعرها، بل هو خاضع لتقلب رغباته التي لا تمانع أحيانا في تفضيله قصيرا:

صـــغيرتي إن عاتـــبوك يــــوما   كـــيف قصـــصت شـــعرك الحريـــرا

وكـــيف حطمـــت إنـــاء طـــيب   مـــن بعـــدما ربيـــته شـــهورا

وكـــان مـــثل الـــصيف فـــي بـــلادي   يـــوزع الظـــلال والعبيـــرا

قولـــي لهـــم: أنـــا قصـــصت شـــعري   لأن مـــن أحـــبه يحـــبه قـــصيرا[2]

وهكذا، فإن الشاعر لا يتردد في النظر إلى هذا العنصر الجمالي، الذي قد يحمل دلالات مجازية ورمزية لا حدود لها لو استعمل في سياقات أخرى، نظرة استهلاكية نفعية لا ترى فيه أكثر من وسيلة للمتعة:

افتحي شعركِ عن آخرهِ
وانزعي منه الدبابيس فهذي فرصة العمر
الأخيرة[3]

فهو شديد الإعجاب بالشعر المفتوح المبدد الذي يحيل بشكل مباشر على لحظة الجنس ويكون مهيئا لها (وانزعي منه الدبابيس فهذي فرصة العمر الأخيرة)، لهذا يأتي ذكره بهذه الصفات مقترنا بمكامن اللذة في جسد المرأة، ليحمل هو أيضا هذه الدلالة نفسها:

فـــشعرها كمـــا أحـــ   ـــبُّ مهمـــل مـــبدَّدُ

ونهـــدها كـــسلة   مـــن ياسـمين يقعُـــدُ[4]

ويبلغ التغني بعثرة شعر المرأة وفك دبابيسه مداه في الإباحية باقترانه بالنبيذ الذي يقوم بهذا الفعل، ليدفع الشاعر والمرأة معا إلى لحظة الجنس التي تستعصي

(1) شعري سرير من ذهب، الأعمال الكاملة، 390/1.
(2) حبيبتي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 375/1.
(3) مع فاطمة في قطار الجنون، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 173/4.
(4) عند امرأة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 171/1.

على المقاومة:

إذا ما النبيذ الفرنسيُّ

فك دبابيس شعركِ دون اعتذار

فحاصرني القمح من كل جانبْ

وحاصرني الليل من كل جانبْ

وأصبحتُ آكل مثل المجانين عشب البراري

وما عدت أعرف أين يميني

وما عدت أعرف أين يساري

إذا ما النبيذ الفرنسيُّ

ألغى الفروق القديمة بين بقائي وبين انتحاري

فأرجوك باسم جميع المجاذيب أن تفهميني

وأرجوك، حين يقول النبيذ كلاما عن الحبِّ

فوق التوقع أن تعذريني[1]

وبهذا يكون شعر المرأة خاضعا لسياقات جنسية مباشرة ومكشوفة الدلالة في أغلب استعمالاته الشعرية عند نزار، وبقي بعده الرمزي المجازي منحصرا في بعض النماذج القليلة، ولم يحظ باهتمام كبير منه، لأن الشاعر لم يكن راغبا، كما يبدو، في تنمية الأبعاد الرمزية لشعره الغزلي، بقدر ما كان مهتما بأبعاده المباشرة المرتبطة بالمرأة.

وتمثل **العيون** مرجعا جماليا خصبا لشعراء الغزل العفيف، لما تحمله من إيحاءات حالمة تبعدها عن النزعة الحسية. وقد بدأ نزار يهتم بها اهتماما بيّنا مع "أشعار خارجة على القانون" (1972)، فاكتست عينا الحبيبة قيمة عالية عند الشاعر تستحقان منه إفناء عمره من أجلهما:

أتحدى من أحبوكِ ومن أحببتهم

منذ ميلادكِ حتى صرتِ كالنخل العراقي طويلة

(1) من يوميات رجل مجنون، الأعمال الكاملة، 4/141 - 142.

أتحداهم جميعا

أن يكونوا قطرة صغرى ببحري

أو يكونوا أطفأوا أعمارهم

مثلما أطفأتُ في عينيكِ عمري

أتحداكِ أنا أن تجدي

عاشقا مثلي

وعصرا ذهبيا مثل عصري[1]

فهاتان العينان تمثلان عند الشاعر رمزا للجمال الأنثوي الذي لا يعادله شيء من كنوز الدنيا التي لا تغير من فقره شيئا في غيابهما وفي غياب حبيبته التي يضفي عليها صفات إنسانية سامية (الأميرة - الأرنب الصغير - الكنز الأول والأخير) في إحدى "بطاقاته الثلاث" التي يبعث بها إليها من آسيا:

أميرتي

أعرف أن مركبي

يغص بالكنوز والبخور والفراءْ

وأن عندي مائةً من أجمل الإماءْ

من أندر الإماءْ

أعرف أني عائد بالذهب الكثيرْ

بالخزف الصينيّ

بالسجادِ

بالحريرْ

بألف كنز مذهل مثيرْ

لكنني

يا أرنبي الصغيرْ

برغم ما جمعته فقيرْ

(1) قصيدة التحديات، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 53/2.

بدون عينيك، بدون ماستين

ما لهما نظيرْ

يا كنزيَ الأول والأخيرْ[1]

فعينا المحبوبة تتحولان إلى ماستين ثمينتين تضفيان على المحبوبة نفسها قيمة إنسانية عالية عند الشاعر، فتصير كنزا لا يضاهيه شيء من كنوز الدنيا، ولو كانت حريرا وخزفا وذهبا وإماء نادرة.

وهكذا تنمو هذه الصورة العفيفة المتعالية عن اللذة الحسية لعيني المحبوبة عند الشاعر حتى تتحول عنده إلى رمز للجمال المطلق. وهو ما نجده في الصورة التي يرسمها لعيني زوجته بلقيس بعد اغتيالها في انفجار ببيروت سنة 1982:

هل تعرفون حبيبتي بلقيسْ؟

فهي أهم ما كتبوه في كتب الغرامْ

كانت مزيجا رائعا

بين القطيفة والرخامْ

كان البنفسج بين عينيها

ينام ولا ينامْ[2]

فهذا السحر الذي تضفيه عينا بلقيس على صاحبتهما تجعلان منها رمزا للجمال العربي الذي اغتالته أيادي الغدر في بيروت، والذي يحمّل الشاعر العربَ كلهم مسؤولية اغتياله في هذه القصيدة.

وهذه القيمة الرمزية التي يخص بها نزار جمال العيون يستغلها في شعره إلى أبعد الحدود، فيخرج بها من السياق الغزلي المحض إلى سياق يغلب عليه التعبير عن الهموم الحضارية والقومية. وهكذا تحمل عينا دونيا ماريا الواسعتان في قصيدة "دونيا ماريا" الشاعر من مغتربه بإسبانيا إلى جمال وطنه وبيئته الدمشقية الساحرة[3].

---

(1) ثلاث بطاقات من آسيا، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 413/1.

(2) قصيدة بلقيس، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 25/4.

(3) دونيا ماريا، ضمن أوراق إسبانية، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 551/3 - 552.

وفي قصيدة أخرى يصير تغني الشاعر بجمال العيون السود الكبيرة رصدا للجمال العربي المتناثر كاللؤلؤ في شوارع غرناطة:

شوارع غرناطة في الظهيرة

حقول من اللؤلؤ الأسود

فمن مقعدي

أرى وطني في العيون الكبيره

أرى مئذنات دمشق

مصورة فوق كل ضفيره[1]

فالشاعر هنا يتعالى عن رؤية الجمال الأنثوي المجرد في هذه العيون، ليستشرف أبعد من ذلك: جمال الوطن الذي تنتمي إليه هذه العيون انتماء تاريخيا يحمل بعدا حضاريا دالا: هو البعد الإسلامي (مئذنات دمشق).

وفي قصيدة غرناطة يستغل هذا البعد الحضاري، ليجعل عيني الحبيبة الأندلسية مولدا لاستدعاء التاريخ الإسلامي المجيد:

في مدخل الحمراء كان لقاؤنا   ما أطيب اللقيا بلا ميعادِ

عينان سوداوان في حجَريهما   تتوالد الأبعاد من أبعادِ

هل أنت إسبانيةٌ؟ ساءلتُها   قالت: وفي غرناطةٍ ميلادي

غرناطةٌ! وصحت قرون سبعة   في تينك العينين بعد رقادِ

وأميةٌ راياتها مرفوعةٌ   وجيادها موصولة بجيادِ[2]

وبهذا يحمل جمال العيون السود الواسعة عند الشاعر معاني الجمال العربي والتاريخ العربي الإسلامي المجيد.

و لا يخرج الشاعر عن هذه الحمولة الرمزية في تصوير مأساة جنوب لبنان وقت الاحتلال. إذ تتجسد الهمجية الصهيونية عنده في اغتيال الجمال الأنثوي الساحر في عيون الجنوبيات:

---

(1) اللؤلؤ الأسود، ضمن أوراق إسبانية، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 550/3.

(2) غرناطة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 566/1 - 567.

قصفوا سحر الجنوبياتِ

واغتالوا بساتين العيون العسلية[1]

واغتيال هذه العيون هو في حقيقته اغتيال للأمل. فهو يرى فيهما رمزا للحياة أمام زحف الموت وملاذا وحيدا من المآسي اليومية التي تمزق جسد الجنوب:

عيناك آخر فرصتين متاحتين

لمن يفكر بالهروبْ

وأنا أفكر بالهروبْ

عيناك آخر ما تبقى من عصافير الجنوبْ[2]

بهذا، إذن، يكون توظيف العيون عند نزار خاضعا لسياقات عفيفة ورمزية في الغالب تتعالى عن النظرة الحسية المباشرة. وهو المنهج الذي لو سحبه الشاعر على كل معجمه الغزلي لأغناه إغناء كبيرا.

وبذلك يتضح لنا خطأ ما زعمه شاكر النابلسي من كون مفردتي الشعر والعيون خاضعتين عند نزار لسياق جنسي بعيد عن الطابع الحالم[3]. فهذا ينسحب على الشعر ولا ينسحب على العيون كما تبين لنا من خلال دراسة سياقات هاتين المفردتين.

ولم يصل اهتمام نزار بجمال صوت المرأة إلى درجة اهتمامه بشعرها أو بعيونها. وهو في بعض هاته المواضع القليلة يهتم بجانبه الجمالي الحالم. ففي إحدى قصائده التي عنونها بـ (ضحكة) يؤخذ باعتناء حبيبته بتناسق ضحكتها وبترخيمها وترقيقها حتى يغرق سامعها، إذا أطلقتها، في سيل من المقامات الموسيقية الساحرة:

وصـــــاحبتي إذا ضـــــحكت يـــــسيل اللـــــيل موســـــيقا

تطوقنـــــــي بـــــــساقيةٍ مـــــــن الـــــنُّهَوَنْدِ تطـــــويقا

(1) تنويعات نزارية على مقام العشق، ص 264 - 265.

(2) آخر عصفور يخرج من غرناطة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 78/6.

(3) الضوء واللعبة، شاكر النابلسي، ص 431.

فأشـــربُ مـــن قـــرار الرصـــــــــدِ إبـــريقا فإبـــريقا
تَفَـــنُّنُ حـــين تُطلقهـــا كحُـــقِّ الـــورد تنـــسيقا
وتُـــشبعها قُبَـــيْل الـــبـــــث تـــرخيما وتـــرقيقا[1]

فهذه الضحكة تشبه في تنسيقها حق الورد وجمال المقامات الموسيقية. وهو ما يضفي عليها طابعا حالما يسمو بالشاعر إلى درجة السكر الذي يذكرنا بالسكر الصوفي.

وتتكرر هذه الصورة المتمثلة في استدعاء صوت المحبوبة لأشياء الجمال وتشبيهه بها عنده لتجسد مدح الجمال الأنثوي في صورته المثالية الراقية البعيدة عن وصف الجسد، وذلك في سياق غزلي عفيف تمثله قصيدة: "أحبك أحبك، والبقية تأتي"، حيث يشبه صوت المحبوبة بتحفة فنية رائعة الجمال:

دعيني أصب لك الشايَ
أنت خرافية الحسن هذا الصباحْ
وصوتك نقش جميل على ثوب مراكشيه[2]

غير أن هذه الصورة الحالمة لصوت المحبوبة ليست مهيمنة على معجم الشاعر الغزلي، بل هي تفسح المجال لصورة مناقضة لها تماما لتقاسمها أهمية الحضور، هي تلك التي تحيل على سياق جنسي. وهنا لا يصبح صوت المحبوبة شبيها بالموسيقا والورد والنقش الجميل، ولكنه يشبه بالنبيذ ويصير مقترنا بنعومة الركبتين وصفائهما:

أيتها الأنثى التي في صوتها
تمتزج الفضة بالنبيذ والأمطار
ومن مرايا ركبتيها يطلع النهار[3]

وعندما يدخل الصوت في هذا السياق، فإنه لا يصبح إلا وسيلة للاستمتاع

(1) ضحكة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 223/1.
(2) أحبك أحبك والبقية تأتي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 205/2.
(3) حبيبتي هي القانون، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 756/2.

والإثارة الجنسية. والمرأة التي لا يحقق صوتها هذا الغرض في الإثارة هي عند الشاعر امرأة "تحت الصفر" وصوتها صوت مالح لا يحمل شيئا من علامات الأنوثة. يقول في قصيدة "إلى امرأة تحت الصفر":

مالح صوتك يا سيدتي
فهو لا يحمل شيئا من غوايات الأنوثة
وارتعاشات الحرير
وهو لا يصلح للشعر، ولا يصلح للنثر
ولا يوقظ شهواتي وشهوات السرير
كيف يا سيدتي أكتب شعرا
تحت هذا الزمهرير[1]

وبهذا فإن مفردة صوت المرأة يتقاسمها سياقان شعريان عند نزار: أحدهما عفيف يحمل دلالات الجمال الأنثوي في صورته المتعالية عن الوصف الجسدي، وثانيهما يقترب كثيرا من الحسية من خلال اقترانه بالجسد.

2.1. البكاء والعتاب والكتمان:

كل عاشق هائم بعشق محبوبه له مع البكاء ألفة وموعد في كل ذكر له. لذلك نجده عند جميل مرتبطا أشد الارتباط بفعل التذكر:

إذا خطرتْ من ذكر بثنة خطرة   عصتني شؤون العين فانهلَّ ماؤها[2]
ذكرتُ مقامي ليلة البان قابضا   على كف حوراء المدامع كالبدر
فكدت ولم أملك إليها صبابة   أهيم وفاض الدمع مني على النحر[3]

ولا تكف دموع العاشق عن الانهمار حتى لو كان ذكر المحبوب أثناء الوقوف بين يدي الله للصلاة:

أصلي فأبكي في الصلاة لذكرها   لي الويل مما يكتب الملكان[4]

(1) تنويعات نزارية على مقام العشق، ص 194.

(2) ديوان جميل بثينة، ص 23.

(3) نفسه، ص 97.

(4) نفسه، ص 201.

وهذا كله عائد إلى تمكن الحب من قلب العاشق تمكنا يمحو به ما سواه، إذ المحبة سميت محبة، كما يقال، لأنها تمحو من القلب ما سوى المحبوب[1]. لهذا كان البكاء هو التعبير الأصدق عن الضياع الذي يحس به العاشق في غياب محبوبه.

هذا السلوك الذي يدفع به المحب ثمن وفائه لمن يحب طائعا مختارا، ويؤثر هذا الوفاء، مع ما يحمله من عذاب، على الخيانة والوقوع في الفاحشة، استحضره نزار على لسان امرأة تستعد لاتقاء آلام هجر الحبيب بسكب الدموع واجترار الأحزان:

اذهب

إذا يوما مللتَ مني

واتهم الأقدار واتهمني

أما أنا فإني

سأكتفي بدمعتي وحزني[2]

فالبكاء عزاؤها الذي تتعلل به أمام قسوة الحبيب وغضبه، وهو عنوان الوفاء الذي خانه هذا الحبيب، وما زالت هي تحفظه آملة في أن يغلب بكاؤها ووفاؤها خيانته فيعود إليها تائبا معتذرا:

اغضب كما تشاءُ

واذهب متى تشاءُ

لا بد أن تعود ذات يوم

وقد عرفت ما هو الوفاءُ[3]

والشاعر نفسه كثيرا ما يلجئه فرط عشقه إلى البكاء. فيكون البكاء بذلك دليلا على صدق الحب الذي ظل يبحث عصورا عن امرأة تستحق أن تكون موضوعا له:

علمني حبك أن أحزنْ

---

(1) الموسوعة العربية الميسرة، ص 687.

(2) اغضب، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 521/1.

(3) اغضب، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 522/1.

وأنا محتاج منذ عصورْ
لامرأة تجعلني أحزنْ
لامرأة أبكي فوق ذراعيها
مثل العصفورْ
لامرأة تجمع أجزائي
كشظايا البلور المكسورْ[1].

فحاجة الشاعر إلى الحزن والبكاء هنا هي في حقيقتها حاجة إلى أنثى تستحق هذا العشق وهذا الوفاء اللذين يثيران فيه كل هذا الشجن. وبذلك يدخل البكاء في السياق العفيف لمفردة العشق عنده مستحضرا نموذج الحب العفيف كما يتجلى عند شعراء الغزل العذري. ويزيد الشاعر من السمو بهذه اللفظة عن سياق الغزل الفاحش حتى يمنحها أبعادا تخرج بها من حب المرأة إلى حب الوطن. فيقول في إحدى دمشقياته مصورا ما تذرفه عيناه من دموع في عشق الشام:

أنا قبيلة عشاق بكاملها ... ومن دموعي سقيت البحر والسحبا
فكل صفصافة حولتها امرأة ... وكل مئذنة رصعتها ذهبا[2]

وللعتاب عند أهل العشق لذة يستشعرها العاشقون، حتى إن منهم من يتحين الفرص للتلذذ بعتاب المحبوب، ولو كان هذا المحبوب مظلوما. وفي هذا يقول جميل:

أعاتب من يحلو لدي عتابهُ ... وأترك من لا أشتهي وأُجانبهْ
ومن لذة الدنيا وإن كنتَ ظالما ... عناقك مظلوما وأنت تعاتبهْ[3]

على أن العاشق سرعان ما قد يدعو محبوبه إلى ترك اللوم والعتاب، ليغنما معا من لذة اللقاء وصفوها. ونزار يستحضر هذا المعنى في إحدى زياراته إلى بغداد موجها حبه إليها:

مدي بساطي واملئي أكوابي ... وانسي العتاب فقد نسيت عتابي

(1) قصيدة الحزن، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 701/1.
(2) من مفكرة عاشق دمشقي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 419/3.
(3) ديوان جميل بثينة، ص 33.

عيـناك يـا بغـداد منذ طفولتـي شمسـان نائمـتان فـي أهدابـي[1]

ولا يخرج كتمان الحب عند نزار عن هذا السياق العفيف الذي لا يعير اهتماما لجسد المرأة ولا يهتم بمحاسنها، إذ يرتبط عنده بمكابدة عذاب الحب الذي لا يتلظى بناره إلا الشاعر. لكن هذا الحب المكتوم ليس حب امرأة بل هو حب الوطن. حيث يقول في إحدى دمشقياته:

يـا شـام، إن كـنتُ أخفـي مـا أكابـدهُ فأجمل الحب حبٌ، بعدُ، ما قيلا[2]

على أن هذه المفردات، مع ما تحمله من دلالات تحيل على الغزل العفيف، لا تحظى بحضور كبير في ديوان الشاعر. ولو أنه منح هذه الدلالات اهتماما أكبر واستغل ما تحبل به من طاقات رمزية لأبعد رسالته الشعرية التي يحملها معجمه الغزلي إلى جمهوره الواسع كثيرا عن وهدة الجنس والإباحية والفحش.

3.1. رسول الحب – الوشاة (الحساد):

أمام عذاب الحب المضني الذي يكابده العاشق المتعفف في غياب الحبيب الذي يشكو إليه أشواقه واحتجابه عنه وكثرة من يترصد له ويحول بينه وبين من يحب، لا يبقى أمامه إلا اللجوء إلى بعض المخلصين لتبليغ أشواقه إلى محبوبه. فقد روي أن جميلا زار بثينة ذات يوم "فنزل قريبا من الماء يترصد أمة لها أو راعية، فلم يكن نزوله بعيدا من ورود أمة حبشية معها قربة، وكانت به عارفة وبما بينها وبينه، فسلمت عليه وجلست معه، وجعل يحدثها ويسألها عن أخبار بثينة ويحدثها بخبره بعدها ويحملها رسائله. ثم أعطاها خاتمه وسألها دفعه إلى بثينة وأخذ موعدا عليها، ففعلت وانصرفت إلى أهلها..."[3]. وتستمر القصة في بيان الجهد الذي بذلته هذه الأمة في سبيل تيسير هذا اللقاء حتى عرضها ذلك للعقاب العنيف من طرف آل بثينة، وكل هذا يبين الدور الكبير الذي كان يقوم به رسول الحب في قصص الغزل العذري.

---

(1) موال بغدادي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 523/3.

(2) موال دمشقي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 520/3.

(3) ديوان جميل بثينة، ص 95.

وقد استعار نزار هذا المفهوم وأدخله في سياق يطفح بالعفاف، حيث لم تعد وظيفة الرسول تسهيل اللقاء العابر بين العاشقين، بل تسهيل الزواج، فهو ليس مرسلا إلى الحبيبة بل إلى أبيها، مع أن جميع الرسل الذين أرسلهم الشاعر لهذه الغاية عادوا بالخيبة لوقوعهم ضحايا لجمال عيونها:

كـــم رســـول أرســلتُه لأبــيها ذبحـتْه تحـت الـنقاب العـيونُ[1]

وإذا كان دور الرسول هو التقريب بين العاشقين وتسهيل سبل الوصال بينهما، فإن **الوشاة والحساد** لا يدخرون جهدا في التفريق بينهما. وفي قصيدة "على البيادر" لا يخفى على الشاعر ما يمكن أن يكون قد قام به الحساد من تأخير حبيبته عن موعدهما، إذ يقول:

وتأخــرتِ، هــل أعاقــك عنــي كــوم الزهــر أم هــم الحــسادُ؟[2]

كما أنه يدرك تماما ما يلجأ إليه هؤلاء من أساليب دنيئة لبلوغ غايتهم من كذب ونميمة وتأليف للأخبار:

لــي أنــت مهمــا صــنف الـــ ـــواشــون مهمــا جــرّحوا
وحــدي، أجــل وحــدي ولــن يرقـــى إلـــيك مطمـــحُ[3]

فغاية الوشاة هي التفريق بين الشاعر وحبيبته. ولهذا فهو يؤكد إصراره على تشبثه بها وإفشال خطتهم. كل هذا في سياق يتعالى عن الإباحية وحسية الجسد.

وبهذا، فإن حقل الغزل العفيف عند نزار، على ضيق المساحة التي يشغلها في الديوان مقارنة مع نظيره الفاحش، يتقاسمه سياقان شعريان: أحدهما يحافظ على حمولته العفيفة التي تحيل في أغلبها على شعر الغزل العذري، وتكتسي في بعض الأحيان أبعادا رمزية غير مرتبطة بالمرأة، من خلال توجيه الحب إلى الوطن واستحضار مجد الحضارة الإسلامية، وثانيهما ينحرف إلى سياق فاحش من خلال ارتباطه بالجسد وإيحائه بالشهوة الجنسية. وهو ما يقلص مساحة الدلالات الرمزية

---

(1) ترصيع بالذهب على سيف دمشقي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 429/3.
(2) على البيادر، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 107/1.
(3) أنت لي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 196/1.

أو العفيفة لهذا الحقل إلى حيز ضيق في الديوان.

2 - حقل الغزل الفاحش:

يتضح من الجدول الذي افتتحنا به تصنيف معجم الغزل عند نزار أن حقل الغزل الفاحش هو المهيمن عليه، من خلال سيادة مفردات: النهد والجسد والشفة... على حساب مفردات أقل حسية مثل الشعر والعيون. وهو ما يمثل ميلا واضحا نحو إضفاء نزعة جنسية على علاقة الرجل بالمرأة. وقد عبر نزار تعبيرا مباشرا عن هذا الميل في موقفه السلبي من الغزل العفيف بالانتقاص من الرمزين اللذين يمثلانه بوضوح في الشعر العربي: قيس بن الملوح وجميل بن معمر:

ومن عادتي

أُدين بلاهة مجنون ليلى

وصاحبه في الغباء جميل بثينة

وآخذ ثارات هند ودعد ولبنى

وكل النساء اللواتي

عشقن ومتنَ

ولم يغتسلن بصوت الرجلْ[1]

فهو لا يرى في هذا الشعر إلا حركة "محرومين" فيما يعلن انحيازه المطلق إلى ما يسميه بشعر الغزل "الواقعي"[2] الذي يمثله بشكل واضح شاعر الإباحية عمر بن أبي ربيعة[3].

هذه الواقعية التي لا تعني شيئا إلا الغوص في أوحال الجنس والإباحية وإشاعة الفاحشة يعتبرها نزار منطلقا وحيدا نحو كل ثورة أو تقدم، إذ الثورة عنده تنطلق من الجسد. وبدون تحرير الجسد لا يمكن تحرير الإنسان. يقول: "أنا يائس من كل ثورية تجعل الجنس على هامش دعوتها، ويائس من كل نظام تقدمي يترك

---

(1) خمسون عاما في مديح النساء، ص 23.

(2) إضاءات، ص 113.

(3) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 7/395.

جسد الإنسان العربي في بئر الكبت ومضاجعة غلافات مجلات الجنس.

إن الأرض العربية حبلى بألوف المشاكل والعاهات التاريخية. لكن مشكلة الجنس هي رأس الأفعى. وما لم يقطع هذا الرأس، فسيبقى جسد العربي وفكره وسلوكه وعلاقاته بالحياة والأشياء جسدا متقيحا ومتورما وواقعا تحت مورفين الرغبات والأحلام"[1].

هكذا إذن يدعو الشاعر إلى تحرير الجسد العربي من كل "قيود" الغزل العذري التي كبلته لقرون وشلت فيه، بزعمه، حركة الخلق والانطلاق. وبهذا تكون دعوته إلى الإباحية دعوة إلى ثورة جنسية "مقدسة" يصير فيها جسد المرأة سجادة للصلاة، ويصبح فيها الشاعر كاهنا يتعبد بهذا الشعر. يقول في نص ينم عن إيمانه العميق والراسخ بشعر الجسد: "إنني أنظر دائما إلى شعري الجنسي بعيني كاهن، وأفترش شعر حبيبتي كما يفترش المؤمن سجادة صلاة. إنني في هذا المعنى لا أشعر بأي مركب من مركبات النقص، بل، على العكس، أشعر كلما سافرت في جسد حبيبتي أني أشف وأتطهر وأدخل مملكة الخير والحق والضوء"[2].

هذا الميل الواضح والمبدئي نحو الإباحية في شعر الغزل، كان لا بد أن يجد تجسيده في إنجاز الشاعر. وهو ما لاحظه مجموعة من الباحثين المهتمين بشعر نزار، منهم ماهر حسن فهمي الذي رأى أن الجنس هو إحدى أبرز السمات التي يشترك فيها الشاعر مع عمر ابن أبي ربيعة[3]. ومنهم الباحثة بروين حبيب التي رأت أن معجم الجسد يحتل مساحة واسعة من شعره[4]. ومنهم أيضا شاكر النابلسي الذي قام بإحصاء في متن شعري يبلغ أربع عشرة مجموعة شعرية لنزار، فكانت النتيجة أن هذا المتن يحتوي على أكثر من خمسمائة إشارة إلى مظاهر الجمال الجسدي للمرأة[5]، ليخلص إلى أن نزارا ليس بشاعر المرأة، بل هو شاعر جسد

---

(1) نفسه، 512/7. وأسئلة الشعر لمنير العكش، ص 199.

(2) أسئلة الشعر، منير العكش، ص 196.

(3) نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة، ماهر حسن فهمي، ص 188.

(4) تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص 99.

(5) الضوء واللعبة، ص 400.

المرأة[1].

وهذه النتيجة نفسها خلص إليها باحث آخر هو صلاح فضل الذي نظر بكثير من التمجيد إلى تجربة نزار الغزلية مقارنا بينه وبين عمر بن أبي ربيعة، ومبينا دور كل منهما في "إحياء الجسد". يقول في ذلك: "إن الحسية التي التمسها نزار قباني وحققها، كما سنرى، في شعره، كانت يقظة أخرى موازية ليقظة الوجدان الرومانسي ومتممة لها، كانت بعثا للاعتراف الواقعي بالجسد الإنساني ودعوة للحد من محاولات تغييبه، تتضمن احترام مطالبه والاعتراف بمشروعيتها. كانت، من هذا المنظور، استئنافا يلتحم بتجربة امرئ القيس ذاته ويفجر غزلياته المكشوفة، بقدر ما هي تنمية عصرية لمذهب عمر بن أبي ربيعة وسلالة الحسيين من الشعراء العرب"[2].

ويبين شاكر النابلسي مكانة معجم الجنس في شعر نزار، فيؤكد أنه احتل عنده الصدارة منذ دواوينه الأولى، وخاصة ديوانه الأول "قالت لي السمراء" الذي يحوي نسبة تتجاوز ثمانين بالمائة "من الكلمات والألفاظ الجنسية المجانية كالنهد والشفة والساق وملابس المرأة المثيرة"[3]. وإذا نحن نظرنا إلى عناوين قصائد الشاعر نجد كثيرا منها يحمل إحالات جنسية مثل: فم - رافعة النهد - نهداك - شمعة ونهد - إلى ساق - حلمة - الشفة - إلى مضطجعة - القبلة الأولى - همجية الشفتين - نار - مصلوبة النهدين - المايوه الأزرق - ثوب النوم الوردي - خصر - أحمر الشفاه - مشبوهة الشفتين...

وفي إحدى قصائد "قالت لي السمراء" يحشد الشاعر في بيتين أوصافا لأربعة أعضاء مثيرة من جسد المرأة هي: النهد والخصر والصدر والفم، إذ يقول:

أحبك تعتزين في خمس عشرة ... ونهدك في خير وخصرك معتلُّ
وصدرك مملوء بألف هدية ... وثغرك دفاق الينابيع مبتلُّ[4]

(1) نفسه، ص 415.
(2) أساليب الشعرية المعاصرة، ص 39.
(3) الضوء واللعبة، ص 396 - 397.
(4) أحبك، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 61/1.

وفي موضع آخر يغرق في أسلوب الإثارة، بالدخول إلى التفاصيل الخفية من هذا الجسد، فلا يكتفي بالتصوير الجنسي للنهدين بل يتجاوزهما إلى السرة والإبطين. يقول في قصيدة "قراءة في نهدين إفريقيين":

أعطيني الفرصةَ

كي أتهيأ قبل نزول البحرْ

فكثيفٌ ملح البحر العالق بين السرة والنهدينْ

وكثيف سمك القرش القادم، لا أدري من أينْ

أعطيني الفرصة كي أتنفسَ

إن حشيش البحر خرافي تحت الإبطينْ[1]

ويعرف هذا الحقل شساعة وتشعبا كبيرين في ديوان الشاعر. على أنه يمكن تقسيمه إلى ثلاثة مجالات سنكتفي بدراسة نماذج لمفردات من كل مجال منها، أولها يخص جسد المرأة مثل الجسد والنهد والفم والخصر والفخذ والسرة والإبط... وثانيها يضم مفردات تشير إلى ملابس المرأة المثيرة وأدوات زينتها مثل الملابس الداخلية والعطر وأحمر الشفاه، وثالثها يضم مفردات تدل على طبيعة العلاقة التي تربط المرأة بالرجل مثل الجنس والرغبة والشهوة.

1.2. الجسد وأعضاؤه (النهد - الفم - الخصر...):

يربط نزار دعوته لتحرير الجسد بنظرته الانتقادية إلى الوضع المهين للمرأة العربية، فتنشأ عنده من هذا الربط معادلة مفادها أن سبب استعباد المرأة العربية هو جبنها عن تحرير جسدها وإبقاؤه تحت سلطة الرجل/الزوج، وسلطة الشريعة وسلطة التاريخ، وبذلك يكون أصل المشكل عنده "جسديا"، بحيث تبقى المرأة متشبثة بالقانون، فيما يعلن الرجل تحرير جسده منه:

جسد الرجل

يحمل جواز سفر ديبلوماسيا

وجسد المرأة يحمل تذكرة مرور

(1) قراءة في نهدين إفريقيين، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 200/2.

صالحة لسفرة واحدة فقط[1]

وهكذا يؤمن نزار بأن تغيير وضع المرأة العربية يبدأ من جسدها، وحريتها تبدأ من تحرير جسدها من كل السلطات. يقول في قصيدة حب 1994:

أيتها الخارجة على سلطة التاريخ

وشريعة أهل الكهف

أيتها المتململة من جسدك المعلب

وأنوثتك المؤجلة

لا تندمي على الطيران معي في سماء الحرية

فليس هناك عصفور في العالم

ندم يوما على احتراف الحرية[2]

فتحرير الجسد الأنثوي هنا مرتبط بالخروج على سلطة التاريخ والشريعة بمفهوميهما الواسعين اللذين يضعان الشريعة والتاريخ الإسلاميين بجانب التقاليد التي ساهمت في استعباد المرأة، كما يتجلى في عبارة "شريعة أهل الكهف" التي تتضمن أيضا توظيفا سيئا للرموز الإيمانية التي تضمنتها قصة أهل الكهف كما ورد ذكرها في القرآن الكريم، وانتقاصا من قوانين الشريعة الإسلامية بإعطائها طابع السلطة الجائرة التي ساهمت في "تعليب" جسد المرأة.

هذه الثورة الأنثوية على الشريعة والتاريخ هي في حقيقتها ثورة على الجسد في صورته الخاضعة المستسلمة. لهذا تصبح فاطمة، رمز التحرر في شعر نزار، سلطانة حقيقية بعد تحقيقها لهذه الثورة وتحطيمها لقيود الخضوع والاستسلام. يقول الشاعر في إحدى فاطمياته:

تقود فاطمة انقلابا تاريخيا على جسدها

وتستلم السلطة

تضع وزراءها في السجن

(1) إضاءات، ص 65.

(2) خمسون عاما في مديح النساء، ص 144.

ومستشاريها في السجن

وقيس بن الملوح وجميل بثينة

وجميع الشعراء العذريين في السجن

وجميع الذين ألفوا في فن الحب

ولم يلامسوا إصبع امرأة[1]

وبهذا يكتسي تحرير الجسد بعدا جنسيا تعلن فيه فاطمة رفضها لكل صور العفاف في التاريخ العربي. ويصبح الجسد بهذا المعنى مرادفا للشهوة ومثيرا لها. والشاعر الذي لا يرى فيه غير هذا البعد لا يملك إلا الاستسلام لنداء شهوته الجامح، من أجل إخضاع الجسد الأنثوي لفتحها:

لن يقف شيء أمام نزيف كلماتي

وصراخ شهواتي

سأهبط على رمال جسدك بمظلاتي الملونة

وأجرد حرسك من سلاحة

وأستولي على كنوز روما

وأفتح أبواب القسطنطينية[2]

وأمام هذه الوظيفة الجنسية الخالصة التي يضفيها الشاعر على الجسد الأنثوي، تكون أغلب الصفات التي يخلعها عليه ذات إحالات جنسية تشي بعريه واستعداده الدائم لتلبية نداء الشهوة. يقول في قصيدة "ليلة في مناجم الذهب" ممتدحا هذا النموذج:

جسمك مطرز بالشامات

كليل الباديه

ومزخرف بالأزهار

كالخط الكوفي

(1) في وصف قطة سيامية، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 237/4.

(2) تنويعات نزارية على مقام العشق، ص 200.

وطازج كعروق النعناع

ولامع تحت الشمس كفقمة البحر

ومستنفر للقتال

كديك لا ينام[1]

فتطريز هذا الجسد بالشامات وطزاجته ولمعانه تحت أشعة الشمس كلها صفات موحية بعريه المثير. إنه جسد، كما يقول الشاعر، مستنفر للقتال.

والجسد الأنثوي عندما يبلغ هذا الحد يكون قد بلغ قمة تحرره في التعبير عن ذاته وعن رغبته وحاجته إلى الآخر. وبهذا تكون أبهى حالة يمكن أن يوجد عليها هي حالة التدمير واجتياح كل الحدود... فعلى الأنثى أن تحول جسدها إلى جسد "يقطع مثل السيف ويضرب مثل البركان"، كما يقول الشاعر في إحدى قصائده الطافحة بإشارات الجنس والشهوة[2]. وبهذا يقف نزار إلى جانب النظرة الأدونيسية الممجدة لصفات الحرية والاجتياح واختراق الحدود المتجلية في الجسد. يقول أدونيس:

كيف أقرؤك أيتها المدينة المرأة؟

بعذوبة تقطعين جسدي عرقا عرقا

وليس لي أن أقدم

غير القليل من الفرح

غير الكثير من الحزن.

لكن أمنح أطفالك غضبي كله وقوتي كلها

حيث أعلم حياتي أن تكون طريقا واحدا: الجسد

وأقول للغتي أن تكون كلمة واحدة: الحريه[3]

فتمجيد الجسد هنا هو تمجيد لما يرمز إليه من معاني التحرر والاجتياح، في

(1) ليلة في مناجم الذهب، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 396/4.

(2) أحبك أحبك، وهذا توقيعي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 183/4.

(3) قداس بلا قصد، الأعمال الكاملة، أدونيس، 379/2 - 380.

مقابل النفس/الروح التي تعشق السكينة والسلام:

نفسه تكره الحرب،

لكن جسده يعشق الخراب[1].

غير أن الشبه بين الشاعرين مقيد بالمعنى العام للحرية التي يضفيها أدونيس على الجسد، وفاء لمذهبه في التلميح وإضفاء أبعاد رمزية غامضة على اللغة الشعرية، في الوقت الذي يربطها فيه نزار ربطا مباشرا ببعدها الجنسي، إيمانا منه بتحقيق أكبر قدر من الوضوح لرسالته الشعرية.

ولكي يمارس جسد المرأة حقه في إعلان رغباته والتعبير الحر عن ذاته، فإن عليه أن يصل إلى الحالة التي تمكنه من فعل ذلك دون قيود ولا حواجز. هذه الحالة هي حالة العري الكامل:

تعرَّيْ، فمنذ زمان طويل

على الأرض لم تسقط المعجزاتْ

تعري، تعرَّيْ

أنا أخرسٌ

وجسمكِ يعرف كل اللغاتْ[2]

ويدافع الشاعر عن هذا العري دفاعا يصل به إلى حد تقديس الجسد العاري، والرغبة في تنصيبه إلها يُعبد. يقول في "ضوء التوحيد"، معارضا تسمية هذا السلوك بالإباحية: "أنا لا أفهم ماذا تعني كلمة (إباحية) إذا كانت بلديات روما وباريس وفلورنسا تعتبر تماثيل البرونز لفينوس العارية جزءا من الأماكن المقدسة!"[3].

وهكذا يصل نزار إلى أقصى درجات الإباحية والفحش في توظيفه لمفردة الجسد من خلال إخضاعها لسياقات لا تدعو إلا إلى العري والتحرر المطلق والثورة علي قيم العفاف وممارسة الفاحشة. وهو الأمر الذي يتأكد من خلال إغراق

(1) نفسه، 381/2.

(2) كتاب الحب، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 768/1.

(3) إضاءات، ص 113.

الشاعر في وصف تفاصيل هذا الجسد.

ويعد النهد أكثر أعضاء المرأة إثارة للاهتمام على الإطلاق عند نزار، كما يبين الجدول الذي صدرنا به تصنيف معجمه الغزلي. فهو يمثل نسبة 30%من مجموع مفردات هذا المعجم التي شملها الإحصاء، وهي: النهد والشفة والجسد والشعر والعيون. ولعل هذا يعد دليلا واضحا، يضاف إلى كل ما وصلنا إليه حول معجمه الغزلي، على انتقاء الشاعر لأكثر مكامن جسد المرأة إثارة، بهدف تحقيق أوسع انتشار لشعره في أوساط المراهقين وطلاب المدارس الثانوية.

وقد بدأ نزار في الاهتمام بنهد المرأة منذ مراحله الشعرية المبكرة. وفي هذا يقول شاكر النابلسي: "في السنوات الأولى الممتدة من عام 1944 إلى عام 1970 شغل نزار انشغالا كبيرا بنهد المرأة كرمز من رموز الجنس فيها. فصرف في هذا الرمز طاقة شعرية وفنية كبيرة ربما ضاعت هدرا. فكان بمثابة من يملك طاقة ثمينة نادرة ويهدرها في غير مكانها المناسب"[1]. غير أن المراحل التي تلت هذه الفترة لم تشهد انحسارا في استعمال هذه المفردة، وإن كان الشاعر قد حاول في بعض الأحيان صبغها بمواضيع السياسة أو ربطها بقضايا التحرر الاجتماعي للمرأة بخاصة.

وقد دخل النهد عند نزار في السياق العام لتحرير جسد المرأة العربية. لهذا جاء في معرض نظرته النقدية لما يعانيه هذا الجسد من "حرمان" وخضوع "لقواعد الحب العربي":

أيتها الخارجة من خرائط العطش والغبار

تخلصي من عاداتك البرية

فالعواطف البرية تعبر عن نفسها

بإيقاع واحد ووتيرة واحدة

أما الحب في البحر فمختلف مختلف مختلف

فهو غير خاضع لجاذبية الأرض

---

(1) الضوء واللعبة، ص 396.

وغير ملتزم بالفصول الزراعية

وغير ملتزم بقواعد الحب العربي

حيث أجساد الرجال تنفجر من التخمة

ونهود النساء تتثاءب من البطالة[1]

فهذه دعوة إلى القضاء على "بطالة" نهد المرأة العربية والسماح له "بالاشتغال"، ودعوة لهذا النهد إلى مخالفة القانون والخروج عن النص والتخلق بأخلاق الشياطين في تمردها على هذا النص. يقول في "صورة خصوصية جدا من أرشيف السيدة م":

مايا لها نهدان شيطانان همُّهما مخالفة الوصايا

مايا مخرِّبة وطيبةٌ

وماكرة وطاهرةٌ

وتحلو حين ترتكب الخطايا[2]

فهذان النهدان اللذان يمثلان نموذجا لتحرر الجسد الأنثوي لا يكتسبان هذه الصفة النموذجية إلا بممارستهما لفعل التخريب "الجميل" لكل ما يمثل سلطة تحاول سجنهما وحرمانهما من الحرية. وبذلك يكون النموذج الذي يبشر به نزار في هذا الإطار هو نموذج النهد المتمرد الرافض الباحث أبدا عن الثورة على ذاته الساكنة المسالمة:

سلام على ناهدٍ

لا يريد سلاما

وهل ثم نهد ذكيٌّ

يريد السلامَ؟[3]

وتمرد النهد وبحثه المستمر عن التحرر من كل أشكال السلطة ليست له

(1) في الحب البحري، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 2/621 - 622.

(2) صورة خصوصية جدا من أرشيف السيدة م، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 2/845.

(3) خمسون عاما في مديح النساء، ص 92.

سوى وظيفة واحدة هي تحقيق شهوة الجسد. لهذا يكرس الشاعر جزءا كبيرا من شعره لممارسة الإغراء بهذه الغاية، ويسلك في ذلك مختلف أساليب الإثارة كما في قصيدة "نهداك":

مغرورة النهدين خلي كبرياءك وانعمي

بأصابعي، بزوابعي، برعونتي، بتهجمي

فغدا شبابك ينطفي مثل الشعاع المضرم

وغدا سيذوي النهد والشفتان منك، فأقدمي

وتفكري بمصير نهدك بعد موت الموسم

••••

لا تفزعي، فاللثم للشعراء غير محرم

فُكّي أسيرَيْ صدركِ الطفلين، لا، لا تظلمي

نهداك ما خلقا للثم الثوب لكن للفم

مجنونة من تحجب النهدين أو هي تحتمي

مجنونة من مر عهد شبابها لم تُلثم[1]

فهذان المقطعان اللذان يبرع فيهما الشاعر في دور تزيين الفاحشة باللجوء إلى أساليب الفتيان في إغراء الفتيات (خلي كبرياءك - انعمي بأصابعي - غدا شبابك ينطفي - غدا سيذوي النهد - تفكري بمصير نهدك - لا تفزعي - فكي أسيري صدرك - نهداك ما خلقا للثم الثوب لكن للفم...) ينتهي فيهما إلى نتيجة تصيب في الصميم كل قيم العفاف والتستر والاحتشام، ويصنفها، تبعا لشريعته، في خانة الجنون (مجنونة من تحجب النهدين... مجنونة من مر عهد شبابها لم تلثم)، داعيا إلى ممارسة العري والسفور وإباحة نهدي المرأة أمام طلاب الهوى.

والشاعر الذي طالما عارض استسلام المرأة للشرائع ولسلطة الرجل/الزوج، يدعوها هنا إلى الاستسلام لسلطته الجنسية ولزحف شهوته التي لا تعرف حدود العقل في ممارسة الهوى:

(1) نهداك، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 71/1.

إذا ما تصرفتُ مثل غلام شقيّ

وغطّستُ حلمةَ نهدكِ بالخمر

لا تضربيني[1]

وهكذا يبدي الشاعر، في إحدى فاطمياته، إعجابه الشديد بهذا النموذج في تحرر المرأة العربية التي لا تتردد في كسر القيود وطرد الحراس، لتمارس حريتها الجنسية في أقصى تجلياتها:

تعجبني مبالغات فاطمة

عندما تطرد جميع حراسها

وتعينني حارسا على نهديها

بمرتب قدره عشرة آلاف قبلة

في الليلة الواحدة[2].

وفي قصيدة "فاطمة في الريف البريطاني" يضعنا أمام صورة طافحة بالعري لهذه المرأة وهي تغسل نهديها النحاسيين، بينما هو يستلقي في الغرفة سعيدا يتأملها[3]. ومن أجل أن يعطي الشاعر هذا العري بعد الوظيفة الجنسية المباشرة يربطه بالسرير، حيث المرأة في حالة اضطجاع وهو يرصد التفاصيل الصغيرة لنهدها المتوثب المشتاق للشهوة. يقول في قصيدة "تصوير":

اضطجعي دقيقة واحدةً

كي أكمل التصويرْ

اضطجعي مثل كتاب الشعر في السريرْ

أريد أن أصور الغابات في ألوانها

أريد أن أصور الشامات في اطمئنانها

أريد أن أفاجئ الحلمة في مكانها

---

(1) من يوميات رجل مجنون، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 138/4.

(2) في وصف قطة سيامية، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 242/4.

(3) فاطمة في الريف البريطاني، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 163/4.

والناهد الأحمق يا سيدتي

قبيل أن يطيز[1].

فهذا المقطع يضعنا أمام صورة عارية ومكشوفة لنهد المرأة، وهي مستلقية على السرير، والشاعر يقوم بتصوير تفاصيله الدقيقة ولحظات التوثب الجنسي فيه (اللون - الشامات - الحلمة - الناهد الأحمق). غير أن الشاعر لا يكتفي دائما بالتصوير أمام هذا الموقف الذي يستلقي فيه النهد أمامه عاريا على السرير، بل يبادر إلى اغتنام لحظات اللذة، حتى لا يضيع الفرصة المتاحة. ففي قصيدة الشجرة يقول داعيا فتاته إلى إطلاق سراح نهدها فوق السرير:

خلي نهدك فوق سريري

يحفر قدرة

كوني بشرا يا سيدتي

كوني الأرض وكوني الثمرة

كي لا يروى يوما عني

أني كنت أضاجع شجرة[2]

هكذا إذن يدافع نزار دفاعا مستميتا عن إدراج النهد في سياق الممارسة الجنسية الحرة التي تتمرد على كل القيود والقوانين ولا تخضع إلا لسلطان الشهوة. ويبلغ بهذا الأمر مداه في الدفاع عما يراه حقا للمرأة في إشباع هذه الشهوة بشتى السبل، لإخراج نهدها من حالة البطالة والركود، بتصويره الإيجابي للحظة الشذوذ بين امرأتين محرومتين من جسد الرجل، حيث يقول على لسان إحداهما مخاطبة ضجيعتها:

يــا أختــي لا، لا تـــضطربي ... إنــي لــك صــدر وجــناحُ

أترانـــي كُـــوِّنتُ امـــرأة ... كـــي تمـــضغ نهـــدي الأشباحُ

أشـــذوذ أختـــاه إذا مـــا ... لـــثم الـــتفاحَ الـــتفاحُ

(1) تصوير، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 125/4.

(2) الشجرة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 82/2.

نحـــن امــــرأتان لــــنا قمـــم ولــــنا أنـــواء وريـــاحُ[1]

والقصيدة التي أخذ منها هذا المقطع بقدر ما تتضمن تصويرا مكشوفا وفاحشا لهذا الشذوذ بكل تفاصيله الدقيقة، تعد احتجاجا عنيفا على ما يراه الشاعر حرمانا لنهد المرأة العربية ودعوة إلى رفع الحصار عنه واستباحته لشهوة الرجل.

وقد حاول نزار توظيف هذه المفردة في سياقات تخرجها من جو الإثارة الجنسية الخالصة وتدخلها في سياق المطالبة بالحرية الاجتماعية للمرأة العربية وتخليصها من سلطة الرجل وخضوعها لأهوائه، كما نجد في قصيدة صانع النساء التي يقول فيها:

من نصف قرن وأنا

أطرّز الشعر على قميص شهرزادْ

وأفرش السجاد في موكبها

وأزرع الأشجارْ

وأحمل الشاي إلى سريرها

وأحمل الأزهارْ

من نصف قرن وأنا

أحرض النهد على تاريخهِ

وأهْدِم الأسوارْ

من نصف قرن وأنا أقنعها

أن تكسر السيف الذي ينام في جوارها

ولا تعود مرة أخرى إلى فراش شهريارْ[2]

فتوظيف رمزي شهرزاد وشهريار تضفي على تحريض النهد في هذا المقطع أبعاد التحرر من الاستغلال الجنسي الذي يمارسه الرجل على المرأة العربية، وإن كان من غير الممكن نفي الوجه الآخر لدلالة هذه العبارة، والمتجلي في تحرير

(1) القصيدة الشريرة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 353/1.

(2) خمسون عاما في مديح النساء، ص 33.

النهد من كل أشكال السلطة، خاصة وأن دعوى تحرير المرأة عند نزار لا تضع الحدود بين تحريرها من ظلم الرجل وتحريرها من الأخلاق والشريعة.

غير أن الملاحظ عموما في توظيف هذه المفردة أنها لا تكتسي دلالات رمزية وسياسية متخلصة من حمولة الحرية الجنسية إلا عند استعمالها بلفظ "الثدي" كما في قصيدة "الوصية" التي يصور فيها الشاعر انغماس الحاكم العربي في ملذات الحياة وانشغاله عن مسؤولياته الوطنية والقومية:

أدخل مثل البرق من نافذة الخليفة

أراه لا يزال مثلما تركتهُ

منذ قرون سبعةٍ

مضاجعا جارية روميّة

أقرأ آيات من القرآن فوق رأسهِ

مكتوبة بأحرف كوفيّة

عن الجهاد في سبيل الله والرسول

والشريعة الحنيفة

أقول في سريرتي:

تباركَ الجهاد في النحور

والأثداء

والمعاصم الطريّة[1]

ولعل هذا راجع إلى المعنى اللغوي الذي تشير إليه كل من كلمتي النهد والثدي. يقال "نَهَد الثدي نهودا: برز وارتفع. ويقال: نَهَدت المرأة: كَعُب ثديها"[2]. أما الثدي فهو "النتوء في صدر الرجل أو المرأة، وهو فيها مجتمع اللبن كالضرع لذوات الظلف والخف"[3]. فالنهد ذو إحالات جنسية خالصة يدل على بروز صدر

(1) الوصية، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 253/3 - 254.

(2) المعجم الوسيط، 995/2، ولسان العرب، 429/3 (نهد).

(3) نفسه، 99/1، ونفسه، 109/14 (ثدي).

المرأة وإشرافه، أما الثدي فيشترك فيه الرجل والمرأة، ويحيل عندها على بعد إنساني مرتبط بحياة الطفل (مجتمع اللبن). ومع ذلك فقد استطاع بعض الشعراء المعاصرين ما لم يستطعه نزار من توظيف مفردة النهد في سياقات سياسية وقومية مجردة عن الإثارة الجنسية، منهم صلاح عبد الصبور في قصيدة "أبو تمام"[1]. ومنهم أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته المطولة "أوراس"، حيث يتحدث على لسان أصحابه، وهم يحكون له قصة (فاطمة)، أول شهيدة من شهداء جيش التحرير بالمغرب، وكان قد اعتقلها الفرنسيون وزجوا بها في سجن صحراوي أصيب فيه ثديها بجرح أدى إلى بتره، ثم فرت إلى الجبال حيث استشهدت[2]:

سجنوها في سجن عالي البرج
في الوادي حيث يحط الثلج على الثلجِ
وينام السمّ
لدغتها الأفعى في نهدِ
في كأس فضي مقفلْ
وعصرت "سُلاف العَلْجا"[3] فيهْ
لكن الثدي انصب فتاتا في جمرات الوهجِ
بقيت في الصدر عروق مأكولة[4].

وهكذا، فأمام قلة السياقات التي خرجت فيها مفردة النهد عن الدلالات الجنسية، واقتصار هذا الخروج على لفظة الثدي النادرة الورود في الديوان، فإنها جاءت مرتبطة في أغلب استعمالاتها بالدعوة إلى التحرر الجنسي وإشاعة الفاحشة، متوخية في ذلك توفير أقصى درجات الإثارة، لجلب اهتمام الجماهير التي يقصدها الشاعر بتسويق شعره.

---

(1) ديوان صلاح عبد الصبور، 142/1 – 143.

(2) ديوان احمد عبد المعطي حجازي، ص 431.

(3) سلاف العلجا نبات يدق وتداوى به الجراح. انظر ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص 431.

(4) أوراس، ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص 418.

ويأتي اهتمام نزار بشفتي المرأة في المرتبة الثالثة بعد اهتمامه بنهديها وعينيها. ويظهر هذا الاهتمام خاصة في دواوينه الأولى[1]، حيث نجد مجموعة من القصائد التي تحمل عناوين تحيل عليهما مثل: فم - الشفة - القبلة الأولى - همجية الشفتين - الفم المطيب - أحمر الشفاه... وقد ارتبط توظيف هذه المفردة بإضفاء صفات حسية عليها تحيل على اللذة والإثارة الجنسية، كما في قوله:

شــفةٌ كآبــار النبــيذ مليــئةٌ   كــم مــرة أفنيــتها وفنِــيتُ
الفلقــة العلــيا دعــاء ســافر   والدفء في السفلى فأين أموتُ؟[2]

كما أن ذكرها جاء مقترنا بالرغبة وبنار الشهوة:

- وفي ثغرها الكرزيّ المليء تُبَرْعم رغبة[3].

- شفتاك تشتعلان مثل فضيحة   والناهدان بحالة استنفار[4].

وبهذا فهي لا تخرج عنده عن ممارسة الجنس الذي تتجسد فيه هذه الشهوة من خلال التقبيل:

كــم قــبلةٍ زرعــتُها   مــنغومةٍ مُمَوْسَــقَة
علــى فــم كأنمــا   خَلاّقُــهُ مــا خلَقَــهْ[5]

وهو ما يبعده عن النظرة العفيفة التي نجدها عند شعراء الغزل العذري في تناولهم لهذه المفردة، ويضعه في صف دعاة الفحش والإباحية، كما نجد في هذين الشاهدين المتباينين:

أ - قال جميل:

لا والــذي تــسجد الجبــاه لــه   مالــي دون ثــوبها خبــرُ
ولا بفــيها ولا هممــتُ بــه   مــا كــان إلا الحــديث والنظــرُ[6]

---

(1) الضوء واللعبة، ص 416.
(2) مشبوهة الشفتين، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 307/1.
(3) ذئبة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 159/1.
(4) القرار، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 102/4.
(5) الشفة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 142/1.
(6) ديوان جميل بثينة، ص 87.
الموشح، ص 262.

ب - لما حج عبد الملك بن مروان لقيه عمر بن أبي ربيعة بالمدينة، فقال له عبد الملك: لا حيّاك الله يا فاسق. قال: بئستْ تحية ابن العم لابن عمه على طول الشحط. فقال له: يا فاسق، ذاك لأنك أطول قريش صبوة، وأبطؤها توبة. ألستَ القائل:

ولــولا أن تعيِّرَنــي قــريش | مقــالَ الناصـح الأدنـى الـشفيقِ
لقلـت إذا التقيـنا: قبِّلينـي | ولـو كـنا علـى ظهـر الطـريقِ

اغرب»[1]

ويعج معجم نزار الغزلي بأوصاف المرأة الجسدية، فهو لم يترك مكمنا من مكامن الإثارة الجنسية إلا وقف عنده وأدخله في سياق الممارسة واغتنام اللذة. وهذه نماذج أخرى نكتفي بالإشارة إليها تفاديا للتكرار، إذ كلها تدخل في السياق الفاحش الذي طبع أعضاء جسد المرأة في شعره:

الساق:

ويقـال عـن سـاقيك أنهمـا | فـي العـري مـزرعتان للفـلِّ
ويقـال: أشـرطة الحريـر همـا | ويقـال: أنـبوبان مـن طـلِّ
ويقـال: شـلالان مـن ذهـب | فـي جـورب كالـصبح مبـتلِّ
هـرب الـسواد وراء ركبـتها | فـنعمت فـي مـاء وفـي ظـلِّ
وركـضت فـوق الياسـمين، فمـن | حقـل ربيعـي إلـى حقـل[2]

الخصر:

أعطيني الفرصة

كي ألتقط السمك السابح تحت مياه الخصر[3].

الفخذ:

بعد خمسين عاما

لا زلت أعمل في ورشة الحب

(1) نفسه، ص 262.

(2) إلى مضطجعة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 143/1.

(3) قراءة في نهدين إفريقيين، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 198/2.

بحماس عظيم
ولا زلت أضحك من جميع الذين تخرجوا
من جامعات الحب في بلادنا
وهم لم يشاهدوا فخذ امرأه
إلا على شاشة التلفزيون[1].

الظهر:

كيف يمكنني
أن أتعامل معك كدرويش
لا يعرف عدد الشامات على ظهرك
ولا يجيد عزف موتزارت
على عمودك الفقري[2].

2.2. ثياب المرأة وأدوات زينتها:

ينصب اهتمام نزار بملابس المرأة وأدوات زينتها في إطار نظرته الحسية إلى المرأة واهتمامه بجسدها[3]. ومثلما عرض هذا الجسد أمام الوصف الدقيق لكل تفاصيله وخصص له قصائد بأكملها، فقد اهتم أيضا بوصف الملابس وإظهار مكامن إثارتها على جسد المرأة، كما نجد في قصيدة "إلى رداء أصفر" التي نأخذ منها هذا المقطع:

أنـت يـا زارع الطـريق حكايـا ... لـو تعـاد الحكايـة الـصفراءُ
لـك مـا شـئت: معـصم وذراع ... ثـم نهـد، مخـدة بيـضاءُ
لـك بالخـصر وقفـة وعلـى الـرد ... ف انهـيار وشـهقة وارتمـاءُ
ووراء الـوراء ثمـة خـيط ... أكلـت مـنه حلمـة حمقـاءُ
هـي أعطـتك مـا تـريد فـصفق ... واسـترح يـا رداء حـيث تـشاءُ

(1) تنويعات نزارية على مقام العشق، ص 98.
(2) خمسون عاما في مديح النساء، ص 134.
(3) الضوء واللعبة، ص 444.

لحظة يا معطر الخيط، جاءت بي للطيب شهوة شهاء[1]

فالشاعر يتتبع انسياب هذا الرداء على مختلف أعضاء جسد المرة (المعصم - الذراع - النهد - الخصر - الردف - الحلمة...) مبرزا مفاتن هذه الأعضاء، كما أنه يخلع عليه إحساسه العارم بفتنة هذا الجسد، فيجعله يتوسد النهد متخذا منه مخدة بيضاء ويتوقف عند الخصر متأملا دقته، ثم ينهار على الردف عاجزا عن مقاومة الفتنة، مما يوحي بتطلع الشاعر إلى أخذ مكان هذا الرداء في الالتصاق بالجسد، إذ أن الشهوة التي تحركهما هي شهوة واحدة:

أنت نفسي، ولون خيطك لوني وعطوري عطورك السوداء[2].

غير أن أكثر اهتمام نزار كان بملابس المرأة الداخلية والمثيرة، مثل ثياب النوم ورافعة النهد والمايوه. ففي قصيدة "ثوب النوم الوردي" يصف فتاته وهي في غرفته ليس على جسدها إلا ثياب النوم الشفافة الناعمة المثيرة:

إذ أنتِ زهوُ غرفتي البشوشة المرحِّبة
تجررين الراهل الطويل نشوى مُعجَبَة
والأحمر الرعّاد أشهى من ورود المأدبة
والقدم الصغيرة الحافية المسترطبة
تَزينُها أصابعٌ عاجية مخضَّبة[3]

حيث ينتقل الشاعر من وصف الثوب إلى وصف الجسد الفاتن الذي يبرزه هذا الثوب، وفتاته ترفل فيه مزهوة معجبة بفتنتها وفتنة ثوبها.

وفي قصيدة "كم الدانتيل" يكتسي ثوب المرأة دلالات أكثر إباحية، بإحالته على إثارة الشهوة وارتباطه الصريح بالجنس:

يا كُمّها أنا الحريق الذي أصبح في هنيهة جدولْ
مساند التفاح مرفوعة أمام عيني، كيف لا أقبلْ؟

---

(1) إلى رداء أصفر، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 138/1.

(2) نفسه، 138/1.

(3) ثوب النوم الوردي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 232/1 - 233.

والـــزنبق الأســـود مـــن شـــوقه	يقـــول: كـــل، فزهـــرنا يـــؤكـل[1]

إذ يتجاوز الشاعر وصف هذا الكُم إلى ما تحته، مضفيا على ذلك صفة الإثارة الجنسية والشوق إلى اغتنام لذة الجسد (كل، فزهرنا يؤكل).

فنزار لم يكن مأخوذا بالثياب، ولكنه كان مأخوذا بما تحت الثياب. واهتمامه بثياب المرأة هو في حقيقته اهتمام بفتنة جسدها، لهذا نجده لا يأخذ منها إلا ما يبرز فتنة هذا الجسد وشوقه إلى الشهوة والعري والاستسلام لرغبة الرجل.

وفي قصيدة "رافعة النهد" تجسيد آخر لهذا البعد الذي ينصرف فيه الشاعر عن وصف رافعة النهد إلى وصف النهد:

تـــزلق فـــوق ربوتـــي لـــذة	ناعمـــة دارت علـــى نـــاعم
خمـــرية كلـــون عاطفتـــي	واهمـــة مـــثل غـــدي الـــواهم
تنـــشق مـــن مزرعتـــي زنـــبق	زررتـــا للموســـم القـــادم
تـــؤويهما، تحمـــيهما مـــن أذى	مـــن الهـــوى، مـــن الـــشتا الهـــاجم
وتغـــزل الغـــزل لكـــي يـــدفآ	كـــي يهـــنآ فـــي المخـــبأ الحـــالم
وتطعـــم الاثنـــين مـــن قلـــبها	مـــن لحمهـــا، مـــن خـــيطها الفـــاغم
تـــداعب الـــواحد، إمـــا صـــحا	وتـــسدل الـــستر علـــى الـــنائم
رافعـــة الـــنهد أحيطـــي بـــه	كونـــي لـــه أحنـــى مـــن الخـــاتم[2]

فالشاعر هنا مأخوذ بالنهدين اللذين هما "ربوتا لذة " تارة و"مزرعتا زنبق" تغدقان من أريجهما على الرافعة تارة أخرى. وهذه الرافعة تفعل كل ما بوسعها لتوفير الراحة والدفء لهما (تؤويهما - تحميهما - تغزل الغزل لهما - تطعمهما من قلبها - تداعب الصاحي وتسدل الستر على النائم). وهو ما يكشف حرصه على هذين النهدين. ويتجلى هذا الحرص في البيت الأخير الذي يتوسل فيه إلى الرافعة أن ترفق بهما وتحيطهما بحنانها. غير أن هذا الحرص وهذا الرفق والحنو على النهدين يصل إلى حد اعتبار الرافعة قيدا ظالما مضروبا عليهما وسجنا لثروة جسدية

(1) كم الدانتيل، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 281/1.

(2) رافعة النهد، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 67/1 - 68.

عظيمة، فتأتي نظرته هذه دعوة صريحة إلى العري وكشف النهدين وتخليصهما من هذا القيد (رافعة النهد):

قد يجرح الدنتيل إحساسهُ فخففي من قيدك الظالم
هذا الذي بالغت في ضمه أثمن ما أخرج للعالم[1]

ويهتم نزار **بأدوات زينة المرأة** اهتمامه بثيابها. فجاءت عنده مجموعة من القصائد تحمل عناوين تدخل في هذا المجال، مثل: القرط الطويل والصليب الذهبي وأحمر الشفاه ومانيكور... وهذا الاهتمام لا يخرج عنده أيضا عن اهتمامه بجسد المرأة وما تضفيه عليه من إثارة، كما في قصيدة القرط الطويل:

يا طيب شلالين من فضة سالا على مقالع المرمرِ
كم غلغلا خلف ذؤاباتها وخوضا في المسك والعنبرِ
ما تعبا رقصا على جيدها ولا انتهى الهمس مع المئزر[2].

فهذان القرطان يمتدان على جلد صقيل أبيض كالرخام ويلامسان ذوائب تضوع بالمسك والعنبر، بل هي ذاتها مسك وعنبر، ثم يتخذان الجيد مرقصا لهما. وبذلك يتحولان من مجرد أداة للزينة تحتوي في ذاتها على قيمتي الجمال والتناسق إلى مرصدين يرصد الشاعر من خلالهما مواطن الإثارة في جسد المرأة، ويكون طولهما، بذلك، طولا يقصد من ورائه امتداد الوصف إلى الجيد.

ويبلغ هذا الامتداد المتعمد لأدوات الزينة مداه في قصيدة "الصليب الذهبي"، حيث ينساب هذا الصليب على جسد المرأة حتى يأخذ مستقره بين النهدين:

أنقطة نور بين نهديك ترجف صليبك هذا زينة أم تصوّفُ؟
على قالبَيْ شمع يمد بساطه ومن دورقَيْ ماس يعل ويرشفُ
تدلى كعنقود اللهيب وحوله تثور الأماني والقميص المرفرفُ
يتوه على كنزي بياض ونعمة ويكرع من حقي رخام ويسرفُ
تكمش بالصدر الفطيم، فتارة يقر، وطورا يستاسر ويعنفُ[3]

---

(1) رافعة النهد، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 68/1.

(2) القرط الطويل، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 65/1 - 66.

(3) الصليب الذهبي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 226/1.

فطول هذا الصليب أتاح للشاعر الوقوف على مستقره بين النهدين، لينقل وصفه المثير إليهما. فهما: قالبا شمع ودورقا ماس وكنزا بياض ونعمة وحُقّا رخام، يرشف هذا الصليب من خيرهما ويكرع حتى يسرف ثم يتكمش ويستقر بينهما تارة، ويثور تارة أخرى إذا استثير النهدان، فتوحي كل هذه الأوصاف بجو من الإثارة الجنسية التي يسلك فيها الصليب سلوك الرجل النهم في معاملته لهذين النهدين.

وهذه الصورة التي تتحرك فيها غريزة أدوات الزينة لملامستها جسد المرأة الفتان نجدها في قصيدة أخرى هي قصيدة "أحمر الشفاه":

كـم وشـوش الحقيـبة الســ ـــوداء عــن جــواة
وكـم روى للمـشط والــ ـمــرآة مــا رآه
علـى فـم أغنـى مـن اللـ ـــوزة فلقـــتاة
يرضـع حـرف مخمـل تقبـــيله صـــلاه
دهانـــه نـــار ومـــا تحـــرقت يـــداه
لــيس يخــاف الجمـر مـن طعامـــه الـــشفاه
إن نهــضت لـــزينة تفـــتحت مـــناه
وارتـــف والـــتف علـــى يـــا قـــوتة وتـــاه
يمـــسحها فللوعـــو د الهجـــع انتـــباه[1]

حيث يروى أحمر الشفاه ما يراه من فتنة وجمال في رحلته على شفتي هذه المرأة، وما يحس به من التهاب نار الشهوة فيهما ومن شوق إلى تقبيل هاتين الشفتين الملتهبتين كجمرة والمكتنزتين كحبتي لوز والجميلتين كياقوتتين.

فهذه الأداة لم تستعمل هنا أداة للزينة بقدر ما اعتبرت وسيلة لوصف شفتي المرأة وإعطائهما بعدا جنسيا بربطهما بالتقبيل والاحتراق بنار الشهوة.

وللعطر في شعر نزار دلالة جنسية أيضا مثيرة للشهوة، حيث يقول في إحدى فاطمياته الناطقة بثورة الجنس واللذة:

يا ذات الشفتين الممتلئتين كحبتي فاكهة

(1) أحمر الشفاه، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 245/1 - 246.

كم هو استفزازي نوع العطر الذي تضعينه[1]

وفي قصيدة "كريستيان ديور" يربط عطر المرأة بالجسد، من خلال التفصيل في مكامن الإثارة التي يحتلها، إذ يقول على لسان فتاته وهي تخاطبه:

شــــذاكَ المفــــضل هـــرْقتُهُ	علـــى بـــدن طالمـــا أذهلـــكَ
هـنا عـند نحـري، هـنا خلـف أذنـي	شـــكوتكَ للـــيل، مـــا أكـــسلكْ
أأبخــل بالطــيب؟ لا كــان جــيدي	إذا لـــم يكـــن مـــرة مـــشتلكْ[2]

فوظيفة العطر هنا هي استثارة غريزة الشاعر، من خلال سكبه على الجسد بكل تفاصيله. لذلك تعبر هذه الفتاة عن خيبتها من عدم استجابة مخاطبها لهذه الإثارة (شكوتك لليل ما أكسلك).

وبهذا تدخل مفردات ثياب المرأة ضمن السياق الحسي الذي هيمن هيمنة واضحة على معجم نزار الغزلي. وهو المعجم الذي يكشف عن أن العلاقة التي يؤسسها الشاعر بين الرجل والمرأة هي علاقة قائمة على مفهومي الجنس والشهوة. ولهذا احتلت هاتان المفردتان وما يدور في معناهما مساحة واسعة في شعره.

3.2. الجنس والشهوة:

تنسجم مفردة الجنس في كثير من الأحيان مع نظرة الشاعر القائمة على مبدأ اللذة وإباحية العلاقة بين الجنسين. ففي قصيدة "هل تجيئين معي إلى البحر" يستعير من البحر ثورته وتحوله الدائم، ليسحبه على الجنس، رافضا بذلك كل أشكال الثبات في علاقته بأنثاه، بما فيها علاقتهما الجنسية ذات الإيقاع الواحد التي تذكره بمؤسسة الزواج المرفوضة عنده في هذه الرؤية. يقول:

لقد دمرتني العلاقة ذات البعد الواحدْ

والحوار ذو الصوت الواحدْ

والجنس ذو الإيقاع الواحدْ

فلماذا لا تخلعين جلدك

(1) فاطمة في ساحة الكونكورد، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 205/4.

(2) كريستيان ديور، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 269/1.

وتلبسين جلد البحر؟
لماذا لا تخلعين طقسك المعتدل
وتلبسين جنوني
لماذا لا تخلعين ثوب الغبار وتلبسين أمطاري؟
لقد تكدس على شفاهنا شوك كثير وضجر كثير
فلماذا لا نثور على هذه العلاقة الأكاديمية
التي أعطتكِ شكل النساء المتزوجاتْ
وأعطتني شكل القصيدة العمودية[1].

فالجنس في حقيقته، عند نزار، ثورة وتحول وجنون. أما ما يربطه بأنثاه فخلاف كل هذا: علاقة رسمية "أكاديمية" لا تثير غير الضجر لاقترابها من علاقة الزواج. لهذا يعتري الشاعر إحساس بالموت، ولا يرى مخرجا من هذه الحال إلا بطبع هذه العلاقة بطابع الثورة والتحول المستمدين من طبيعة البحر وأخلاقه (فلماذا لا تخلعين جلدك وتلبسين جلد البحر؟)، ويبذل كل ما بوسعه لبناء تصور ثوري للجنس، متحرر من مؤسسة الزواج التي تعطيه طابعا رسميا مثيرا عنده للضجر، ليعتبر إعلان الزواج، في بعض السياقات، أشبه بإعلان الوفاة:

ذهبت إلى المحطات التي كنت أستقبلك فيها
وإلى المحطات التي كنت أودعك منها
سألت عنك في عربة الدرجة الأولى
المخصصة للنوم
فوجدت على باب مقصورتك
عشرات من سلال الأزهار
ولافتة مطبوعة بكل اللغات:
"الرجاء عدم الإزعاج"
وفهمت أنك مسافرة بصحبة رجل آخر

(1) هل تجيئين معي إلى البحر، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 2/874 - 875.

والموت الشرعي[1]

فشرعية الجنس هنا وظفت في سياق سلبي، قرينة للموت، ليكون "الجنس الشرعي" بذلك "موتا شرعيا"، وخروجا عن طابع الجنون الذي كان يطبع علاقة الشاعر بأنثاه.

غير أن نزارا الذي كرس جزءا كبيرا من شعره لتأسيس مذهب العري وتمجيد الجنس وتحريره من قيود الزواج، حاول أن يخرج بهذه المفردة من سياق التمجيد إلى سياق القدح بإدخاله في مجال الشعر السياسي، كما في قصيدة "الديك":

في حارتنا

ديك يلبس في العيد القوميّ

لباس الجنرالاتْ

يأكل جنساً

يشرب جنسا

يركب سفنا من أجسادِ

يهزم جيشا من حلماتْ[2]

فالجنس قد أصبح عند هذا الديك (السلطان) همّا يوميا يحل محل همومه الوطنية والقومية. فهو، لذلك، أشبه بالمخدر الذي لا يستطيع منه خلاصا. غير أن هذه النظرة السلبية للجنس تفتقد إلى الأصالة عند الشاعر، لافتقادها إلى الصدق، من جهة، إذ ما لبث الشاعر أن عاد إلى تمجيده وإلى تكريس مذهب اللذة الجسدية في دواوينه التي تلت هذه القصيدة: "خمسون عاما في مديح النساء" و"إضاءات و"تنويعات نزارية على مقام العشق"، ولانحسارها في مساحة ضيقة من الديوان، من جهة ثانية.

---

(1) تأخذين في حقائبك الموت وتسافرين، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 688/2 - 689.

(2) الديك، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 532/6.

وينصب هذا التمجيد الذي لقيه تحرير الجنس عند نزار في إطار دعوته إلى تكريس مبدأ الشهوة وإعطائه أهمية مركزية في العلاقة بين الجنسين. وهو يربط هذه الشهوة بالطبيعة البشرية للرجل والمرأة معا، لهذا نجده لا يتصور علاقة بينهما غير قائمة عليها:

لـي شـهوتي مـثلما للـناس شـهوتهم   ولــست ربــا خـــرافيا ولا بطـــلا[1]

وشهوة الجنس عند الشاعر سلطان لا يقاوَم ولا يقف في وجهه شيء. فهو، بفعله، يخترق جسد المرأة اختراق العاصفة المزمجرة:

لن يقف شيء أمام نزيف كلماتي

وصراخ شهواتي

سأهبط على رمال جسدك بمظلاتي الملونه[2].

وفي قصيدة "إلى امرأة لا تقرأ ولا تكتب" يربط أمية المرأة بانطفاء شهوتها، ويفعل كل ما بوسعه لإيقاد هذه الشهوة فيها حتى تصير امرأة، إذ بدونها تنتفي عنها صفة الأنوثة:

أضُحُكِ بالكلمات الجميلةِ

حتى تصيري امرأة

وأحرق نفسي حيًا

لعلي أحرك شهوتك المطفأة[3]

هكذا إذن تكون الشهوة عند نزار هي جوهر العلاقة التي تربط بين الجنسين. وعندما تغيب عن أحد الطرفين ينعدم التواصل بينهما، لأن أساس هذا التواصل عنده هو الجسد. والجسد لا وظيفة له هنا إلا الشهوة. وبهذا يعبر عن نزعة حسية تقدس الجسد وتضع الشهوة في مركز اهتمامها.

وقد حاول نزار توظيف هذه المفردة في سياق الدعوة إلى تحرير المرأة

---

(1) كتاب الحب، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 751/1.

(2) تنويعات نزارية على مقام العشق، ص 200.

(3) خمسون عاما في مديح النساء، ص 61.

العربية ومساواتها بالرجل، كما في قصيدة "ثورات على الورق" التي يقول فيها:

يشتهي الرجل المرأة

فينفخ لها بالبوق

وتشتهي المرأة الرجل

فتأكل قطن المخدة[1]

غير أن البعد الذي يعطيه لهذه الحرية بُعد جنسي محض لا يخرج عن إطار دعواته المتكررة إلى تحقيق المساواة في تحرير جسد الإنسان العربي، كما يبدو جليا في النموذج السابق.

وبذلك تبقى مفردة الشهوة عنده معبرة عن سياق فاحش قائم على الدعوة إلى تقديس الجسد وتحرير ممارسة الجنس.

أما معجم الغزل في عمومه، فقد جاء خاضعا في أغلبه لسياقات فاحشة تهتم بالجسد وتدعو إلى العري وتسعى إلى تكريس مبدأ الشهوة في بناء العلاقة بين الجنسين، مع استثناءات قليلة اتخذ فيها هذا المعجم أبعادا رمزية كان بإمكانها، لو أعطاها الشاعر اهتماما أكبر، أن تغني تجربته الشعرية إغناء كبيرا. وقد سيطرت هذه النظرة الحسية التي تتخذ الجسد منطلقا وغاية لها حتى على السياقات التي وظف فيها معجم الغزل لإعطاء المرأة أبعاد القضية الاجتماعية، حيث أخذت دعوته إلى تحرير المرأة طابع الدعوة إلى العري وحرية الممارسة الجنسية وتخليص الجسد الأنثوي من قيود الشريعة[2] وقوانين الزواج.

وحول شيوع هذا التوجه الممجد للجسد في شعره يقول جهاد فاضل متحدثا عن ديوانه "سيبقى الحب سيدي"، وصادرا عن موقف معارض لما يتضمنه من نزعة حسية: "الديوان يحفل بكل ما يؤكد عدم حنث الشاعر بخطته هذه: عبارات وصور كثيرة حول استدارة الفخذين وأشياء المرأة الحسية وأولها النهود: تنويعات لا تحصى على موضوع النهود. أحصيت خمسة وعشرين صفحة في الديوان فيها

(1) إضاءات، ص 72.

(2) الضوء واللعبة، ص 627.

إشارة للنهود"[1]. وهذا يؤكد خطأ ما ذهب إليه أحمد بسام ساعي من اعتدال النزعة الحسية عند نزار مقارنة مع شعراء آخرين مثل أدونيس[2]. فالفحش عند أدونيس مظلل بظلال من غموض اللغة الشعرية، أما عند نزار فهو في أغلبه مكشوف وصريح ولا يحتاج إلى تأويل.

وبهذا يكون مشروع الرسالة الشعرية التي حملها معجم نزار الغزلي إلى القارئ مشروعا مدمرا بكل معايير التدمير الخلقي، قائما على نشر قيم العري الجسدي وتحرير الممارسة الجنسية ونشر الفاحشة والانتقاص بكل السبل من قيم العفاف والحياء وشرعية العلاقة في إطار الزواج. ونماذجه الإنسانية التي يرسم ملامحها هذا المعجم تنصب في هذا الإطار الذي يضرب عرض الحائط بكل الأخلاق والشرائع. وفي هذا يقول أحمد زياده: "فيا ترى، ما شكل الجيل الذي بشر به نزار في شعره؟ هل هو الفتى العربيد الذي يحرث المرأة في السرير ثم يبحث عن أخرى؟ أم هي الفتاة التي تنتقل من أحضان رجل إلى رجل آخر؟

إن نماذجه التي أوحى بها شائهة، تضرب قيم الشباب في الصميم وتضيع من قدميه الطريق، لأنه غازل غرائز المرأة بدلا من أن يغازل مشاعرها وروحها. وقد بحثت في دواوينه عن نماذج مشرقة فلم أجد"[3].

ورغم رفع نزار شعار تحرير المرأة في شعره، فإن الصورة التي رسمها لها في هذا الشعر هي صورة دنيئة، بالمعيار الخلقي، ولا تساهم إلا في إهانتها وامتهانها وتجريدها من طابعها الإنساني العفيف[4]، من خلال اختزال رغباتها وأحلامها في التحرر إلى حدود الغريزة الحيوانية، وجعل كل همها في إشباع شهوتها، دون مراعاة للأخلاق ولا للأعراف ولا للشرائع، شأنها في ذلك شأن أي حيوان صرخت في عروقه شهوة الجنس:

كانـــت تـــئنُّ مـــثلما　　　يـــئن ذئـــب مجهـــدُ

---

(1) فتافيت شاعر، وقائع معركة مع نزار قباني، جهاد فاضل، ص 165.

(2) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 471.

(3) نزار عاشق المرأة، أحمد زياده، ص 6.

(4) نفسه، ص 94.

ترنو إلـي لـبؤة بـرغبة لهـا يـدُ[1]
إذا انتحـر اللحـن راحـت تـئن علـى الأرض ذئـبةْ[2]

وبذلك تنزل المرأة عند نزار إلى أسفل السلم الاجتماعي، من خلال إعطائها صفات حيوانية ودعوتها بكل السبل إلى الاتصاف بهذه الصفات، حتى تتحول، بفعل استسلامها لغريزتها، إلى مجرد لعبة بين يدي الرجل يرمي بها بعد أن يُشبع رغبتها ويشبع رغبته منها:

مـا أنـت، حـين أريـد، إلا لعـبة بلهاء تحت فمي وضغط ذراعي[3].

وكل هذا يؤكد أن المرأة لم تشكل همّا حقيقيا للشاعر في رسالته الشعرية، كما يزعم هو مرارا، إذ لو كانت كذلك لما نزل بها إلى هذا الحضيض، ولكنها مثلت لوحة إشهارية مثيرة استغلها إلى أقصى الحدود الممكنة لتسويق شعره بين أوسع الفئات الاجتماعية.

والحديث هنا عن استغلال المرأة هو حديث عن المعجم الغزلي، في أغلب تجلياته، الذي شكل جسدُ المرأة ووصفُ مكامن الإثارة الجنسية فيه وتصويرُ لحظات الفاحشة والشذوذ والدعوةُ إلى العري واستثارةُ الغرائز الجنسية مادتَه الأساسية في الديوان. وكل هذا يعد طريقا ممهدة مكنته من الانتشار الواسع بين فئات المراهقين والفئات الاجتماعية البسيطة الثقافة التي يعد الجسد والإثارة الجنسية سبيلا لاستثارتها و"إطرابها"[4].

يقول جهاد فاضل مبينا استجابة نزار في معجمه الغزلي لقوانين العرض والطلب التجاريين ولما يرضي الجمهور من مواضيع الجنس والإثارة: "لماذا يكتب نزار قباني هذا النوع من الشعر؟ هل يكتبه لأنه يعيشه، لأنه يعبر عن مكابداته ومواجده؟ أم لأن لهذا الشعر جمهوره، ولأنه يلقى رواجا؟ إنني أجزم بأن الشاعر في

---

(1) عند امرأة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 170/1.

(2) ذئبة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 160/1.

(3) مصلوبة النهدين، الأعمال الكاملة، 173/1.

(4) الضوء واللعبة، ص438، وأسئلة الشعر لمنير العكش، ص21 – 22، وقناقيت شاعر لجهاد فاضل ص 164.

هذا الشعر لا يصدر عن مكابدات ومواجد. فنزار قباني في حياته الواقعية، ومنذ خمس عشرة سنة على الأقل، بعيد بعد الأرض عن السماء عن أية مكابدات ومواجد عاطفية تستدعي نظم قصيدة غزلية، فلماذا يكتبه إذن؟ ألا يحق لنا أن نزعم أن نزار قباني الشاعر إنما يكتب هذا النوع من الشعر لمصلحة نزار قباني الناشر، وكأن هناك عقدا أو روزنامة بينهما؟"[1].

والواقع أن ما وقفنا عليه في دراستنا للمعجم الغزلي للشاعر يؤكد صحة ما ذهب إليه هذا الباحث من استجابة توجه الفحش في هذا المعجم لشرط التواصل مع الفئات الواسعة التي يستهويها هذا التوجه، والتي كثيرا ما أشار إليها الشاعر بـ"الجمهور". ولعل في الانتشار السريع والواسع الذي لقيه ديوان الشاعر الأول "قالت لي السمراء" في أوساط الطلبة والمراهقين مصداقا لهذا. فهذا الديوان نموذج للجرأة على الأخلاق والدعوة إلى العري وتكريس مبدأ الشهوة الجنسية في علاقة الرجل بالمرأة والتفصيل في وصف جسد المرأة[2]. ونزار نفسه لا يخفي هذا التوجه عن هذا الديوان، كما لا يخفي دور نزعته الحسية الخالصة ودعوته إلى حرية الجسد في الانتشار السريع الذي لقيه في أوساط المراهقين المتعطشين لهذه الحرية. يقول في كتابه "قصتي مع الشعر": "فَتَح (قالت لي السمراء) الضوء الأخضر أمام ألوف من الشبان والشابات ليَعْبروا إلى الرصيف الثاني، حيث كانت الحرية بانتظارهم. كان في قصائد (قالت لي السمراء) لغة تشبه لغتهم وأشواق بحجم أشواقهم، وشعر بمساحة انفعالاتهم. كان فيه حب وشهوة وعصيان ووحشية وجميع الأدوات التي يستعملها المساجين عادة لكسر أقفال زنزاناتهم"[3]. ويضيف الشاعر حول الإقبال الذي لقيه هذا الديوان بسبب توجهه هذا: "الثلاثمائة نسخة التي طبعت من (قالت لي السمراء) طارت في شهر، وانتقلت قصائده كالحرائق الصغيرة من يد إلى يد

---

(1) فتافيت شاعر، ص 168.

(2) الضوء واللعبة، ص 396 - 397.

(3) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 274/7.

ومن حجرة إلى حجرة"[1].

وهذا الذي قاله عن استجابة ديوانه الأول لشرط الانتشار بين الجمهور، في ميله نحو تكريس حرية الجسد والإثارة الجنسية، ينطبق على كل معجمه الغزلي. إذ يمكن القول بأن هيمنة السياقات الجنسية على هذا المعجم كان يحركه هذا الهاجس الذي عاش عليه الشاعر منذ تجربته المبكرة، والمتمثل في تحقيق أوسع انتشار بين الجماهير. ومن أجل تحقيق هذا الهدف نفسه كانت مساحة الانزياح في هذا المعجم ضيقة، ولم يخرج عن سياقه المرتبط بالمرأة ليتخذ أبعادا رمزية إلا في حالات قليلة، ليظل في معظم تجلياته محافظا على دلالاته المباشرة المتجلية في تصوير الجسد وربطه بالجنس والشهوة. وفي هذا يقول شاكر النابلسي: "كان نزار في شعره شاعرا بسيطا، كما هو حال كل شعراء الغزل الحسي في كل العصور، وذلك تيسيرا على القراء. ولأن دائرة قراء هذا الشعر أوسع دائرة على الإطلاق، فلا بد أن يكون شعرا للعامة: لغة وأسلوبا ومفردات، لكي يتسنى له أن ينتشر على أوسع نطاق."[2].

وهكذا، فإن استجابة نزار لشرط التواصل دون الاهتمام الإيجابي بمضمون رسالته الشعرية قد طبع معجمه الغزلي بفساد واضح لهذه الرسالة، بحيث جاءت خادمة لهاجس العرض والطلب الذي كان يهيمن على الشاعر، بدل أن يكون التواصل خادما لها وهادفا إلى "تربية الجمهور العربي"[3] وإخراجه من أوحال الجنس والفساد والتخلف.

---

(1) نفسه، 277/7.

(2) الضوء واللعبة، ص 388.

(3) إضاءات، ص 99.

الفصل الثالث: معجم السياسة

بين معجم السياسة وشعر السياسة علاقة تقارب واختلاف. أما التقارب فمصدره أن شعر السياسة يستقي مادته، في الغالب، من المعجم السياسي العام. وأما الاختلاف فمصدره ما قد يتعرض له هذا المعجم من انحراف، في مجال الشعر، يقضي بتوظيفه في غير مجال السياسة. لهذا فإن دراسة معجم السياسة في الشعر أوسع من تناول القصائد ذات الموضوع السياسي. لأنها تتناول انزياحات هذا المعجم، كما تتضمن هذه القصائد.

ويعتقد بعض الباحثين أن اهتمام نزار بالسياسة في شعره قد بدأ مع هزيمة 1967، ليكون ذلك إيذانا بتحوله من "الحب" إلى "الحرب". يقول عبد العلي بوطيب في دراسة له عن الشاعر، فيما يظنه تحولا مع قصيدة "هوامش على دفتر النكسة": "كانت قصيدته: هوامش على دفتر النكسة إيذانا بموت الشاعر الولهان وميلاد الشاعر المناضل"[1].

وهذا الرأي كان قد سبقه إليه أحمد بسام ساعي في كتابه: "حركة الشعر الحديث في سورية"، إذ يقول عن هذا التحول: "ظاهرة الغضب عند نزار قباني ليست مجرد عاطفة ثائرة مؤقتة تندلع ثم ما تلبث أن تهدأ أو تنطفئ. إنه نوع من "التحول"، تحول من "العشق" إلى "الحرب"، وهو تحول حتمي بعد الهزة التي أصابت ضمير الشاعر في حزيران"[2].

إن الاعتقاد الذي يصدر عنه هذان الرأيان معا يقضي بتخلي نزار عن دور "العاشق الولهان"، لينتقل بشكل كلي إلى دور المناضل. وهذا اعتقاد خاطئ، إذ أن

(1) قراءة في الخلفية النظرية لتجربة نزار الشعرية، ص 316.

(2) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 480.

نزارا لم يكن أبدا عاشقا ولا ولهان، كما أن موضوع الجنس ظل تجارة استمر في ممارستها حتى في دواوينه الأخيرة. هذا إضافة إلى أن اهتمامه بالسياسة لم يكن عبارة عن تحول مفاجئ مع هزيمة 1967[1]، ولكنه كان موجودا في شعره قبل هذه الفترة، حيث ضم ديوانه "قصائد" (1956) قصيدتين سياسيتين هما: "قصة راشيل شوارزنبرغ" و"خبز وحشيش وقمر"، كما ضم ديوان "حبيبتي" (1961) قصائد سياسية أيضا هي: الحب والبترول - جميلة بوحيرد - رسالة جندي من جبهة السويس. وفي ديوان "الرسم بالكلمات" أيضا قصائد تحمل مضامين سياسية هي: المجد للضفائر الطويلة - أوراق إسبانية - أحزان في الأندلس - غرناطة.

وهكذا فإن ما حدث في شعر نزار بعد هزيمة 1967 هو اتساع دائرة السياسة بسبب هزة حزيران، دون أن يعني ذلك تنازله عن شعر الجنس الذي بقي وفيا له حتى قبيل وفاته. والشاعر نفسه ينفي عن شعره صفة التحول هاته، فيما يوضح أثر الهزيمة في "تغيير صوته". يقول: "إن تحولي إلى السياسة، وأنا لا زلت أصر أنه لم يكن تحولا، كان نتيجة هزة داخلية كسرت كل ألواح الزجاج في نفسي دفعة واحدة. ومن نثارات الزجاج التي خلفها حزيران على أرض حواسي صرخت بصوت آخر"[2].

والواقع أن هزيمة يونيو كانت بمثابة الإعصار الذي عصف بأوهام التفوق العربي وكشف حالة الضعف والوهن اللذين تعيشهما الأمة العربية، كما تركت فلسطين فريسة سائغة بين أنياب الاحتلال بعدما انهارت الحصون العربية التي كانت تستقوي بها. لهذا كان طبيعيا أن يحدث مثل هذا الأثر في شعر نزار لمحاولة إعادة الحياة للأمة العربية وللشارع العربي من أجل إنقاذه من الدمار الزاحف نحوه. وقد عبر نزار نفسه عن هذه الرؤية لوظيفة القصيدة السياسية، حيث يقول في "ضوء الكبرياء": "القصيدة السياسية هي آخر علاج في يدنا لإنقاذ الشارع العربي من حالة

(1) نزار قباني والثورة العربية، ص 33 - 34.

(2) أسئلة الشعر، منير العكش، ص 179.

الشلل النصفي وفقدان المناعة والذبحة القومية"[1]. فهزيمة حزيران وتفاقم أوضاع فلسطين والتهام أجزاء جديدة من الأرض العربية وضعت يد الشاعر على هشاشة بناء المجتمعات العربية التي كانت وراء هاته الهزيمة:

ما دخل اليهود من حدودنا

وإنما

تسربوا كالنمل من عيوبنا[2]

لهذا نجده يصرح بالتزامه بتسخير شعره لرفع كل أشكال القهر عن الشعب العربي:

إذا كان شعريَ لا يتصدى

لمن يسلخون جلود الشعوبِ

فلا كان شعري[3].

وهذه الوظيفة هي التي ستقوم باختبار مدى صدقها، من خلال دراستنا للمعجم السياسي عند الشاعر، والذي يمكن تقسيمه إلى أربعة حقول دلالية: حقل يضم مفردات مأخوذة من مجال الحرب، ويضم مفردات: الهزيمة والانتصار والحرب (حزيران)، وحقل يحمل دلالة ثورية يضم مفردات: الثورة والنضال والحرية، وحقل يشير إلى مكونات المجتمع العربي الثلاثة: الوطن والشعب والحاكم، وحقل رابع يتضمن أسماء شخصيات سياسية تهيمن عليها شخصية جمال عبد الناصر.

1 - الهزيمة والانتصار - الحرب - حزيران:

تشغل ثنائية النصر والهزيمة عند نزار مساحة لا بأس بها من شعره الذي كتب بعد هزيمة 1967. وهذا يمكن إرجاعه إلى تأثير الخطاب السياسي الدائر حول هذه الهزيمة وحول الصراع العربي الصهيوني عامة في هذا الشعر.

---

(1) إضاءات، ص 103.

(2) هوامش على دفتر النكسة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 484/6.

(3) بيان من الشعر، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 172/6.

وبذلك شكلت هذه الهزيمة عند الشاعر محطة للوقوف على أسبابها، فكانت قصيدة "هوامش على دفتر النكسة" نتاجا حقيقيا لها، حيث حملها الشاعر كل غضبه وانفعاله، فجاءت مفردة الهزيمة خاضعة لهذا الغضب الذي يحمل الرغبة في اجتياز أسبابها:

أنعي لكم، يا أصدقائي، اللغة القديمة

والكتبَ القديمة

أنعي لكم

كلامنا المثقوب كالأحذية القديمة

ومفردات العهر والهجاء والشتيمة

أنعي لكم

أنعي لكم

نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمة[1]

فالهزيمة هنا ذات أسباب داخلية نابعة من عيوب المجتمع العربي الذاتية. وهي عيوب يمكن إجمالها في أنها عيوب لغوية، كلامية (اللغة القديمة - كلامنا المثقوب - مفردات العهر والهجاء والشتيمة). وهي عند الشاعر تمثل أسلوبا فكريا معيا كان سائدا قبل الهزيمة، يتمثل في الاكتفاء بالشعارات الثورية التي لا يمكنها أن تصنع انتصارا، إذ كما يقول:

بالناي والمزمار

لا يحدث انتصار[2]

وبذلك تكون هزيمة حزيران إعلانا لموت فكر منهزم يعتمد على الشعارات وتأجيج المشاعر، كما أنها إعلان لموت الجيل الذي صنع هذا الفكر وآمن به وعاش في ظل أوهامه. وهو ما يجعل الانتصار عند الشاعر رهينا بجيل لا صلة له

---

(1) هوامش على دفتر النكسة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 473/6.

(2) نفسه، 480/6.

بهذا الجيل "الخائب المهزوم"[1]، هو جيل المستقبل:

يا أيها الأطفالْ

يا مطر الربيع، يا سنابل الآمالْ

أنتم بذور الخصب في حياتنا العقيمة

وأنتم الجيل الذي سيهزم الهزيمة [2]

وبهذا يكون استحضار نزار لهزيمة حزيران استحضارا إيجابيا يحمل بذور الأمل في المستقبل، رغم نغمة اليأس التي صاحبت هذا الأمل من "جيل الهزيمة"، والتي تحكم بالموت على جيل بأكمله وتصفه بأوصاف قاسية هي أقرب إلى "الهجاء والشتيمة" منها إلى غضب الشاعر من قساوة الهزيمة (لا تقرأوا عن جيلنا المهزوم - نحن مثل قشرة البطيخ تافهون - نحن منخورون منخورون كالنعال - نحن جيل القيء والزهري والسعال - نحن جيل الدجل والرقص على الحبال...)[3].

وقد تفاقمت هذه النغمة اليائسة عند الشاعر بعد حرب الخليج الثانية التي مزقت البقية الباقية من جسد الأمة العربية المهترئ. فهذه الحرب التي صورها إعلام الأنظمة العربية على أنها انتصار، لانتهائها بتحرير الكويت، كانت في حقيقتها هزيمة للأمة بسبب الآثار المدمرة التي خلفتها على اقتصادها وعلى قوتها وعلى وحدتها وعلى نفوس شعوبها:

نكذب في قراءة التاريخْ

نكذب في قراءة الأخبارْ

ونقلب الهزيمة الكبرى

إلى انتصارْ[4]

---

(1) نفسه، 496/6.

(2) نفسه، 497/6.

(3) نفسه، 496/6 - 497.

(4) هوامش على دفتر الهزيمة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 525/6.

وبهذا جاء سياق الهزيمة والانتصار في قصيدة "هوامش على دفتر الهزيمة" معبرا عن نظرة سوداء للتاريخ الإسلامي بأكمله وليس لـ"جيل الهزيمة" فقط. يقول الشاعر في هذه القصيدة:

لم ننتصر يوما على ذبابةٍ
لكنها تجارة الأوهامْ
فخالد وطارق وحمزةْ
وعقبة بن نافع
والزير والقعقاع والصمصامْ
مكدسون كلهم
في علب الأفلامْ
هزيمةٌ
وراءها هزيمةٌ
وراءها هزيمةٌ
كيف لنا أن نربح الحربْ
إذا كان الذين مثلوا
وصوروا
وأخرجوا
تعلموا القتال في وزارة الإعلامْ؟؟[1]

فهذه الهزائم المتوالية التي تجرّع مرارتَها الشاعرُ، مثلما تجرعتها جميع الشعوب العربية منذ احتلال فلسطين، نشرت غيومها السوداء على نظرته للتاريخ الإسلامي، لتجعل كل الانتصارات والأمجاد التي شهدها هذا التاريخ، في نظره، مجرد أكاذيب وأوهام تمتزج فيها رموز البطولة والمجد الإسلاميين (خالد بن الوليد وطارق بن زياد وعقبة بن نافع...) بالشخصيات العجيبة في الذاكرة الشعبية العربية، متخذة كلها بعدا واحدا هو وهم البطولة العربية التي لا تتضمن إلا إخفاء للهزيمة

(1) نفسه، 502/6 – 503.

المتجذرة في هذه الذات. وهو ما يجعل استعمال مفردتي النصر والهزيمة هنا استعمالا سلبيا يستهدف التضخيم من لحظات الضعف في التاريخ الإسلامي وتقليص لحظات الانتصار إلى حد نفيها عنه (لم ننتصر يوما على ذبابة). وهذا ليس من شأنه إلا أن يشيع الإحساس بالهزيمة واليأس والشك في الجذور الحضارية، بدل أدائه لوظيفته القومية التي عبر الشاعر عن حمل همها في هذه القصيدة بقدر كبير من المرارة:

يسافر الخنجر في عروبتي

يسافر الخنجر في رجولتي

هل هذه هزيمة قطْريةٌ؟

أم هذه هزيمة قوميةٌ؟

أم هذه هزيمتي؟؟[1].

وإذا كان نزار قد تأثر بالهزيمة فإنه تأثر بالانتصار أيضا، فجاءت مفردتا النصر والهزيمة بعد حرب العبور محملتين بالتفاؤل والأمل، بدل طابع اليأس والتشاؤم الذي طبعهما بعد هزيمتي 1967 و1991. وهكذا سمح الانتصار للشاعر بالعودة إلى أحضان حبيبته بعد أن "هجرها" مُكْرَهًا بعد هزيمة 1967:

أحبك في زمن النصر

إن الهوى لا يعيش طويلا

بظل الهزيمه[2].

غير أن الأمل الذي حملته ثنائية النصر والهزيمة هنا لم يكن بمستوى الأثر المدمر الذي حملته بعد هزيمة 1967، في خضوعها لسياق اليأس الكامل من الجيل الذي عاصر الهزيمة والحكم عليه بالموت، دون أن يستثني الشاعر في ذلك نفسه. فالانتصار هنا لا تعدو وظيفته إعادة الشاعر إلى أحضان حبيبته، التي لم يهجرها أبدا

(1) نفسه، 527/6.

(2) ملاحظات في زمن الحب والحرب، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 450/3.

كما قد يوهم بذلك السياق[1]، ليكون توظيفه الإيجابي باهتا وضئيل الأثر، مقارنة بالتوظيف السلبي لمفردة الهزيمة بعد صدمة 1967.

غير أن الشاعر، الذي اكتفى من توظيف ثنائية النصر والهزيمة بعد هزيمتي 1967 و1991 بنهج منهج "الهجاء والشتيمة" وإشاعة معاني اليأس والشك والهزيمة النفسية، عاد في الفترة نفسها بين الهزيمتين ليطبع هاتين المفردتين بطابع نفسي إيجابي تستوي فيه حلاوة الهزيمة بحلاوة الانتصار في معاركه الجنسية مع النساء:

هزائمي في الهوى تبدو معطَّرةً   إني بحبك مهزوم ومنتصرُ[2]

فحلاوة الهزيمة هنا آتية من حملها معاني الاستسلام لسلطة الجسد الأنثوي الذي يزري بكل التجارب الجنسية للشاعر، ليبدو أمامه ضعيفا لا حول له ولا قوة:

وأبقى أحبك رغم اقتناعي

بأن بقائي إلى الآن حيا

أقاوم نهديك إحدى العجائبْ[3].

فعلى الرغم من هذه "المخاطر" المحدقة بالشاعر، المهددة له بالهزيمة المحققة في مقاومته لجسد المرأة، يصر على الاستمرار في إعلان حبه لها:

أحبك جدا

وأعرف أني تورطت جدا

وأحرقت خلفي جميع المراكبْ

وأعرف أني سأهزَم جدا

برغم ألوف النساءِ

ورغم ألوف التجاربْ[4].

---

(1) كانت الفترة الممتدة بين 1967 - 1970 فترة غزلية خصبة عند الشاعر لم يحدْ فيها عن خط الفحش الذي رسمه لنفسه منذ بداياته الشعرية، كما نجد في ديواني: قصائد متوحشة وكتاب الحب.

(2) معها في باريس، الأعمال الكاملة نزار قباني، 109/4.

(3) أحبك جدا، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 672/1.

(4) نفسه، 671/1.

فالشاعر هنا يبدو بمظهر من يمشي نحو الهزيمة بمحض إرادته، رغم آلاف الانتصارات التي توجت تجاربه مع النساء. وهو إنما يفعل ذلك لأنه يدرك أن هذه الانتصارات كلها لا تساوي شيئا أمام لذة سقوطه مهزوما عند هذا الجسد الذي يحول الهزيمة إلى انتصار:

وأقنع نفسي بأن سقوطي

قتيلا على شفتيك انتصار[1]

ولأن الهزيمة أمام المرأة لا تعني عند الشاعر سوى السقوط أمام فتنة جسدها، فإنه يتلذذ بتوالي هزائمه ويصر على الاستمرار في لعبته معها:

إن تجاربي مع الخيل والنساء متشابهة

أربح مرة وأخسر مرات

أنتصر مرة وأهزم مرات

ورغم هذا أستمر في اللعبة

وأجد في ممارستها الكثير من الشعر

فلا أجمل من السقوط المفاجئ

تحت حوافر الخيل

أو تحت حوافر الحب[2]

وبهذا تكون مفردتا النصر والهزيمة قد خضعتا لسياقين شعريين بارزين عند نزار: أحدهما سياسي يعكس رؤية قاتمة للواقع العربي، تسعى إلى تكريس واقع الهزيمة النفسية فيه بإشاعة جو اليأس والتشاؤم والشك في الذات وفي التاريخ، والثاني غزلي يحمل دلالة الخضوع لحب المرأة الذي يحتل فيه حب الجسد مساحة شاسعة.

وحظيت مفردة الحرب بحضور ملفت أيضا في ديوان الشاعر منذ هزيمة 1967. فكان للحرب الأهلية بلبنان حضور في شعره، كما نجد في قصيدة "سبع

---

(1) نفسه، 673/1.

(2) مائة رسالة حب، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 588/2.

رسائل ضائعة في بريد بيروت" التي يقول فيها:

بعثرتنا هذه الحرب اللئيمة

بشَّعتنا، شوهتنا

أحرقتْ كل الملفات القديمة

فملايين من الأشياء في داخلنا

جرفتها الحرب فيما جرفت، والسؤال الآن هل

في قدرة الإنسان أن يدخل في حب كبير وعلاقاتٍ

حميمة[1]

حيث يرصد الشاعر الآثار النفسية المدمرة لهذه الحرب التي التهمت كل أشياء الحب والجمال، لتحل محلها مظاهر القبح والعداوة والاقتتال. وهو ما يجعلها جديرة بهذه الصفة البشعة التي صورها بها (اللئيمة) معبرا عن رغبة حالمة في السلام والحب (هل في قدرة الإنسان أن يدخل في حب كبير...؟) وقاصرا هذه الصفة السلبية على الحرب وحدها، دون أن يحوّل الموقف إلى هجاء وشتيمة وسخط على التاريخ.

هذا الموقف الحالم الذي عبر عنه نزار في حرب بيروت كان بإمكانه تطويره في توظيف مفردة الحرب في قصائده التالية. لكنه رأى انتهاج طريق أخرى أقرب إلى الهجاء في حرب الخليج الثانية، حيث جاءت هذه المفردة ضمن سياق ينطوي على موقف سلبي من كل ما يجري في حياة الإنسان العربي:

لا حربنا حرب، ولا سلامنا سلامْ

جميع ما يمر في حياتنا

ليس سوى أفلامْ

زواجنا مرتجَلٌ

وحبنا مرتجلٌ

كما يكون الحب في بداية الأفلامْ

(1) سبع رسائل ضائعة في بريد بيروت، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 339/2.

ومونتا مقرزٌ

كما يكون الموت في نهاية الأفلامْ[1]

فقساوة هذه الحرب التي كانت آثارها النفسية أكثر تدميرا من حرب بيروت الأهلية، لاتخاذها أبعاد الهزيمة القومية، وكشفها عن اهتراء القيادات العربية وسوء تدبيرها وأنانيتها وسقوطها في فخ المكيدة المدبرة، طبعت نظرة الشاعر بطابع قاتم صار يرى به كل التفاصيل الدقيقة في حياة الإنسان العربي خاضعة للارتجال وسوء التدبير وتخطيط الأعداء وكيدهم. وهذا في حقيقته تجنّ واضح على الذات وهجاء لها ومبالغة في الانتقاص منها وسلب إرادتها وتقدير سوء تدبيرها؛ وإن كان ما يتعلق من هذا بورطة حرب الخليج الثانية صحيحا إلى حد بعيد، ومنطبقا في أغلبه على القيادات التي بلعت طعم المكيدة أو شاركت في حياكتها عن قصد، لا على الشعوب العربية.

وإضافة إلى هذه الدلالة السلبية التي انزلقت إليها مفردة الحرب، بدخولها ضمن سياق هجائي قاس للذات، فقد انحرف بها الشاعر إلى مجال غزلي، لتحمل معنى العلاقة بين الجنسين. يقول في "مائة رسالة حب":

تقولين في رسالتك الأخيرة:

"لقد خسرت الحرب معك"

ومتى دخلت الحرب، يا صديقتي، حتى تخسريها

أنتِ قاتلت على طريقة دون كيشوت

وأنت مستلقية على سريرك

هجمتِ على الطواحين

وقاتلت الهواء

فلم يسقط ظفر واحد

من أظافرك المطلية

ولم تنقطع شعرة واحدة من شعرك الطويل

---

(1) هوامش على دفتر الهزيمة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 501/6.

ولم تسقط نقطة دم واحدة

على ثوبك الأبيض

أي حرب تتحدثين عنها؟

فأنت لم تدخلي معركة واحدة

مع رجل حقيقي

لم تلمسي ذراعه

ولم تشمي رائحة صدره

ولم تغتسلي بعرقه

وإنما

كنت تخترعين رجالا من الورق

وفرسانا من الورق

وخيولا من الورق

وتحبين وتعشقين على الورق[1]

تتجلى أمامنا صورتان متناقضتان لمفهوم الحرب بين الجنسين: إحداهما صورة نظرية عاطفية تمارَس فيها الحرب و"المقاتل" مسترخ على سريره بعيد عن غريمه. وهذه الحرب في نظر الشاعر حرب وهمية لا تمارس إلا في الخيال ولا يقاتل فيها المحارب إلا طواحين الهواء، حيث لا اشتباك بين المتحاربين ولا إراقة للدماء بينهما. أما الصورة الثانية "فواقعية" يدخل فيها الطرفان إلى أرض معركة حقيقية يتوحد فيها جسداهما وتلمس فيها المرأة صدر الرجل وتغتسل بعرقه وتشم رائحته، لتأخذ بذلك معنى الحرب الجنسية التي يكون ميدانها الجسد وسلاحها الجسد، وطرفاها جسدان باحثان عن شهوة الجنس.

بهذه المقابلة التي يضعها الشاعر بين ما يراه حربا حقيقية وما يراه حربا وهمية، لا يكتفي بنقل مفردة الحرب إلى سياق الغزل، ولكنه يعطيها أيضا أبعادا جنسية واضحة تزيد من تكريس مبدأ اللذة الذي أسسه معجمه الغزلي.

---

(1) مائة رسالة حب، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 2/533 - 535.

وبذلك تكون مفردة الحب خاضعة لما خضعت له ثنائية النصر والهزيمة من تقاسم استعمالاتها بين سياقين: أحدهما ينحو منحى الهجاء والتشكيك في الذات في حديثه عن حرب الخليج الثانية، والثاني يأخذ أبعاد الممارسة الجنسية. هذا مع استثناء السياق الإيجابي المحدود الذي خضعت له هذه المفردة في رؤيته لحرب بيروت الأهلية.

وكان لحرب حزيران (يونيو) في معجم نزار السياسي حضور متميز بسبب الهزة العنيفة التي أحدثتها في نفس الإنسان العربي فـ "لم يبق بعد حزيران للشاعر سوى حصان واحد يمتطيه هو الغضب"[1]. فكان حزيران عنده قرين الغضب والنقمة والجنون:

يثير حزيران جنوني ونقمتي	فأغتال أوثاني وأبكي وأكفرُ
وأذبح أهل الكهف فوق فراشهم	جميعا، ومن بوابة الموت أعبر
وأترك خلفي ناقتي وعباءتي	وأمشي، أنا في رقبة الشمس خنجر
وأصرخ: يا أرض الخرافات احبلي	لعل مسيحا ثانيا سوف يظهر[2]

وغضب الشاعر بعد حزيران ليس غضبا للذات من الهزيمة، ولكنه غضب من الذات التي كانت مسؤولة، في نظره، عن صنع الهزيمة. لذا كان هذا الغضب ثورة مدمرة على هذه الذات بكل ترسباتها التي زرعت العجز والخمول في أركانها، فقادتها إلى الهزيمة (فأغتال أوثاني - وأترك خلفي ناقتي وعباءتي). وبذلك يكون نقدا قاسيا للذات يتضمن في ثناياه، رغم قسوته، بذور الأمل والتطلع نحو النصر والتبشير به (وأمشي، أنا في رقبة الشمس خنجر - لعل مسيحا ثانيا سوف يظهر). غير أن الشاعر سرعان ما يحول هذه الثورة البانية على أسباب الهزيمة إلى هجاء موجع للذات بتحويل "أرض الرسالات" إلى "أرض الخرافات"، في إشارة إلى "الجبن" المعشش في هذه الذات، والذي تحاول إخفاءه بالتعلق بالخرافات وبطولات عنترة والزير سالم والشاطر حسن والسندباد... يقول نزار في "قصتي مع

(1) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 418/7.

(2) إليه في يوم ميلاده، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 389/3 - 390.

الشعر" متحدثا عن دور هذه العقلية العربية الخرافية "الجبانة" في هزيمة حزيران: "حزيران غرز دبوسا حادا في عقلنا. كسر كل طواحين الهواء التي كانت تدور في داخلنا ولا تطحن شيئا. ثقب كل أكياس الغرور والعنتريات التي كانت تملأ جماجمنا. حزيران كنس مستعمرات العنكبوت في رؤوسنا واغتال جميع الخرافات من أبي زيد الهلالي إلى الزير إلى الشاطر حسن إلى السندباد، إلى كل الأبطال المصنوعين من مادة الحلم والتمنيات والذين اختبأنا وراءهم قرونا لنخفي جبننا وعجزنا عن أن نكون أبطالا لحسابنا الخاص"[1].

وبهذا يكون حزيران قد أثار حقا نقمة الشاعر على كل ما هو عربي (يثير حزيران جنوني ونقمتي)، ليحول صرخته الثائرة إلى هجاء مُرّ للذات العربية يلتقي فيه وصف "أرض الخرافات" بوصف "أهل الكهف" الذي يتضمن أيضا انتقاصا من هذه الرموز الإيمانية كما وردت في القرآن الكريم.

هذا السياق الهجائي الذي وظفت فيه مفردة حزيران، والذي يمعن فيه الشاعر في وصف العرب، حكاما ومحكومين، بالجبن والعجز وإخفاء هذا الجبن وهذا العجز، باجترار بطولات الماضي، يتكرر في قصيدة أخرى من قصائده الحزيرانية هي "من مفكرة عاشق دمشقي" التي يقول فيها شاكيا إلى دمشق هذا الجبن العربي:

دمشق يا كنز أحلامي ومروحتي ... أشكو لك العروبة أم أشكو لك العربا
أدمتْ سياط حزيران ظهورهم ... فأدمنوها، وباسوا كف من ضربا
وطالعوا كتب التاريخ واقتنعوا ... متى البنادق كانت تسكن الكتبا[2].

فحزيران هنا هو العذاب الذي ألهبت سياطُه ظهورَ العرب فأدمنوه واستكانوا إليه وارتدّوا إلى بطولات الماضي يجترونها ويعللون بها أنفسهم السقيمة. وهو بذلك لا يكشف جبنهم فقط، ولكنه يكشف موت إحاسيسهم أيضا وتبلدها واستكانتها للذل والهزيمة.

هذه الصفات التي تكشفها هزيمة حزيران في العرب، حكاما ومحكومين،

(1) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 428/7.
(2) من مفكرة عاشق دمشقي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 421/3.

بعجزها عن استثارة النخوة العربية فيهم للثأر ورد الاعتبار نجدها عند الشاعر في قصيدتين أخريين هما: قصيدة "الممثلون" التي يبدو فيها العرب أشبه بصخور ميتة لا حياة فيها ولا إحساس:

وكل ما نملك أن نقولهُ:

"إنا إلى الله لراجعونْ"[1]

وقصيدة "دعوة اصطياف للخامس من حزيران" التي كتبها في الخامس من حزيران (يونيو) سنة 1972 بعد مرور خمس سنوات على الهزيمة، والتي يقول فيها مخاطبا هذا الشهر:

سنة خامسة تأتي إلينا

حاملا كيسك فوق الظهر، حافي القدمينْ

وعلى وجهك أحزان السماواتِ

وأوجاع الحسينْ

سنلاقيك على كل المطارات بباقات الزهورْ

وسنحسو، نخب تشريفك، أنهار الخمورْ

سنغنيك أغانينا ونلقي

أكذب الأشعار ما بين يديكْ

وستعتاد علينا

مثلما اعتدنا عليكْ

نحن ندعوك لتصطاف لدينا

مثل كل السائحينْ

وسنعطيك جناحا ملكيا

لك جهزناه من خمس سنينْ

سوف تستمتع بالليل وأضواء النيونْ

وبرقص (الجيرك) و(الجاز) وأفلام الشذوذْ

(1) الممثلون، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 113/3.

فهنا

لا نعرف الحزن ولا من يحزنونْ

سوف تلقى في بلادي ما يسركْ

شققا مفروشة للعاشقينْ

وكؤوسا نضدت للشاربينْ

وحريما لأمير المؤمنينْ!!

فلماذا أنت مكسور الجناحْ؟

أيها الزائر ذو الوجه الحزينْ

ولدينا الماء

والخضرة

والبِيض الملاحْ[1]

فبعد مرور خمس سنوات على الحرب يعود يوم الخامس من حزيران حاملا ألم الهزيمة العربية وأوجاعها، ليستقبله العرب كما يستقبلون أي ذكرى قد ألفوا تخليدها باحتساء الخمر وبالأغاني والقصائد المدبّجة الكاذبة، وليلفيهم غارقين في أوحال الجنس وثقافة الرقص ومشاهدة أفلام الشذوذ، داخلين بذلك في حالة الغيبوبة وتبلد الإحساس التام (فهنا لا نعرف الحزن ولا من يحزنون).

وقد حاول نزار، في موضع آخر، أن يجعل من ذكرى الخامس من حزيران مناسبة لاستنهاض الهمم ونفض غبار الهزيمة من خلال إعطائه أبعادا ثورية كما في قصيدة "خطاب شخصي إلى شهر حزيران":

كن يا حزيران انفجارا

في جماجمنا القديمة

كنِّس ألوف المفرداتِ

وكنس الأمثال والحكم القديمة

مزق عباءتنا التي بليت

(1) دعوة اصطياف للخامس من حزيران، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 3/209 - 211.

ومزق جلد أوجهنا الدميمة

وكن التغير والتطرفَ

والخروج على الخطوط المستقيمة

أطلق على الماضي الرصاصَ

كن المسدسَ

والجريمة[1].

لكن هذا البعد الثوري سرعان ما استحال إلى هجاء قاس للذات العربية، بإضفاء صفتي الموت والقبح عليها (جماجمنا القديمة - أوجهنا الدميمة)، لتكون ثورة حزيران، بذلك، ثورة على الذات وتشفيا منها، وانتقاما من الماضي الذي يحمّله الشاعر وزر الهزيمة، دون استثناء جزء أو فترة منه (كنس الأمثال والحكم القديمة - أطلق على الماضي الرصاص...).

وبهذا يكون نزار قد فشل هنا في القيام بدور الشاعر الثوري المستشرف لآفاق النصر، ليبقى توظيفه لمفردة حزيران داخلا في عمومه ضمن سياق هجاء الذات العربية والتشفي منها والنقمة عليها وعلى ماضيها.

2 - الحرية - الثورة - النضال:

تعد الحرية قضية من القضايا الأساسية التي شغل بها نزار قباني واهتم بها في شعره. وقد أبرز رجاء النقاش أهم أسباب هذا الاهتمام في قوله: "إن اختيار نزار قباني لقضية الحرية كمدخل [كذا] أساسي لثورته الشعرية يرجع إلى أسباب عديدة منها أن نزار قباني كان يعمل لفترة طويلة من حياته في السلك الديبلوماسي، وقضى جانبا كبيرا من حياته الديبلوماسية في بلاد أوربية مختلفة، وكان يشعر في هذه البلاد بنعمة الحرية الإنسانية التي يتمتع بها الناس (...) ومن ناحية أخرى فإن نزار قباني عاش طفولته وشبابه الأول في أسرة دمشقية ميسورة (...) ولذلك فإن المشكلة الاقتصادية لم تكن في يوم من الأيام عنصرا ضاغطا على نزار قباني، ومن هنا كانت

(1) خطاب شخصي إلى شهر حزيران، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 341/3 - 342.

مشكلة العدالة الاجتماعية تأتي في الدرجة الثانية من اهتماماته بعد مشكلة الحرية"[1].

ويضيف الناقد إلى كل هذه الأسباب "الذاتية" سببا "عاما" يتمثل في نضال الشعب العربي من أجل الحرية[2]. وقد عبر نزار نفسه عن أهمية هذه القضية عنده وإيثارها على كل ملذات الحياة ومجدها، حتى أصبحت قضيته الأولى في قصيدته "تزوجتك أيتها الحرية" التي يقول فيها:

كنت كموسى

أزرع فوق مياه البحر الأحمر وردا

كنت مسيحا قبل مجيء النصرانية

كل امرأة أُمسكُ يدها

تصبح زنبقة مائية

كان هنالك ألف امرأة في تاريخي

إلا أني لم أتزوج بين نساء العالم

إلا الحرية[3]

ذاك هو الخيار الأول للشاعر. وهو خيار نابع من افتقاد الحرية في الوطن العربي واقتصارها على فئة محظوظة من أبناء هذا الوطن، حتى تحولت إلى "فيلم ممنوع لا يعرض إلا على الراشدين والمكفوفين والمعاقين ونساء المسؤولين وأبناء رجال المخابرات"[4]. وعلى هذا تكون الحرية، في نظر الشاعر، هي المشكلة الأولى في حياة المواطن العربي، تفوق حاجته إلى الماء والغذاء:

يا سائلي عن حاجتي

الحمد لله على الصحة والرغيفْ

---

(1) ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء، رجاء النقاش، ص 157 - 159.

(2) نفسه، ص 159.

(3) تزوجتك أيتها الحرية، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 152/6.

(4) إضاءات، ص 28.

وما تقول الصحف اليومية

عندي صغار يملأون البيتْ

وزوجة وفيّة

وفي الخوابي حنطة وزيتْ

لكنما مشكلتي

ليست مع الخبز الذي آكلهْ

ولا مع الماء الذي أشربهْ

مشكلتي الأولى هي الحرية[1]

فهذا يبين أولوية هذه القضية عند نزار، وإن كان لا يعكس الواقع الحقيقي للمواطن العربي الذي تمزقه الأزمات الاقتصادية، وتأتي مشكلة الحرية عنده في المرتبة الثانية بعد مشكلة الحياة والرغيف.

وقد حاول الشاعر إعطاء هذه المفردة معنى تحرير الوطن من بطش الغزاة، كما في هذه الرسالة السريعة التي بعث بها أحد الجنود من جبهة القتال:

هذي الرسالة يا أبي من بورسعيدْ

أمر جديدْ

لكتيبتي الأولى ببدء المعركةْ

هبط المظليون خلف خطوطنا

أمر جديدْ

هبطوا كأرتال الجراد، كسرب غربان مبيدْ

النصف بعد الواحدةْ

وعلي أن أنهي الرسالةْ

أنا ذاهب لمهمتي

لأرد قطّاع الطريق وسارقي حريتي

(1) المشكلة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 202/6.

لك، للجميع تحيتي[1].

فلفظة الحرية هنا جاءت في سياق حرب مقدسة يخوضها هذا الجندي بجبهة السويس خلال العدوان الثلاثي على مصر سنة 1956، ليكون دفاعه عن حريته دفاعا عن حرية الوطن من محاولة استعباده بعد إعلان تأميم قناة السويس. وبذلك تكون الحرية مرادفة لاستقلال هذا الوطن ورفضه للتبعية وتطلعه إلى التقدم بالاعتماد على ثرواته الذاتية. ومن هنا كان إحساس هذا الجندي عظيما بجسامة مسؤوليته في خوض معركة الحرية الحاسمة (أنا ذاهب لمهمتي - لأرد قطاع الطريق وسارقي حريتي).

غير أن الشاعر تخلى عن هذا الأسلوب الذي ترتبط فيه الحرية بالوطن، لينقل هذه المفردة إلى المجال الاجتماعي جاعلا من تحرير المرأة منطلقا للتحرير الاجتماعي للإنسان العربي. يقول في سنة 1979: "المرأة هي الآن عندي أرض ثورية ووسيلة من وسائل التحرير. إنني أربط قضيتها بحرب التحرير الاجتماعية التي يخوضها العالم العربي اليوم. إنني أكتب اليوم لأنقذها من أضراس الخليفة وأظافر رجال القبيلة. إنني أريد أن انهي حالة المرأة الوليمة أو المرأة "المنسف" وأحررها من سيف عنترة وأبي زيد الهلالي"[2].

ومن أجل تجسيد هذا الواقع يدعو الشاعر المرأة العربية نفسها إلى التحلي بالشجاعة والتحرك لنيل حريتها. يقول منتقدا وضع هذه المرأة وجبنها عن المطالبة بحقها:

المرأة العربية

تريد من يمضغ عنها لقمة الحريه

ويبلعها

لذلك فهي مصابة بفقر الشجاعه

وفقر الدم

* * *

---

(1) رسالة جندي من جبهة السويس، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 455/1.

(2) أسئلة الشعر، منير العكش، ص 180.

تخاف المرأة من الحريه

كما تخاف القطة المنزلية من مغادرة منزل

كانت تتناول فيه وجبات الطعام مجانا[1].

هذا اللوم الذي يوجهه الشاعر للمرأة العربية يتخذ شكلا أكثر وضوحا في تحديده للأبعاد التي يجب أن تأخذها حريتها. يقول في إحدى قصائده:

اجلسي معي قليلا

حتى نتفق على طريقة حب

لا تكونين فيها جاريتي

ولا أكون فيها مستعمرة صغيرة

في قائمة مستعمراتك

التي لا تزال منذ القرن السابع عشر

تطالب نهديك بالتحرر

ولا يسمعان

ولا يسمعان[2]

تستند دعوة التفاوض التي يوجهها الشاعر إلى المرأة في هذا المقطع إلى الاتفاق على طريقة للحب تحتل فيها الحرية أهمية مبدئية، وتتخذ بعدين بارزين:

- تحرير المرأة من عبودية الرجل (لا تكونين جاريتي).
- تحرير الرجل من عبودية المرأة (لا أكون مستعمرة في قائمة مستعمراتك).

وفي السياق الذي بين يدينا يرتبط هذا البعد الأخير ببعد آخر للحرية هو تحرير النهدين. وبين تحرير الرجل من عبودية المرأة وتحرير المرأة لنهديها علاقة تلازم: إذ لا يمكن أن يقع التحرير الأول إلا بوقوع التحرير الثاني. والرجل الذي تحوّل إلى مستعمرة نسوية إنما يطالب بحريته عن طريق تحرير النهدين، لأن علاقة الحب التي لا مكان فيها للجسد، في نظر الشاعر، إنما هي عبودية للرجل، الذي

---

(1) إضاءات، ص 68.

(2) امرأة تمشي في داخلي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 219/4.

يبقى أسيرا لحب لا شهوة فيه، مثلما هي عبودية للمرأة التي تكبل هذا الجسد وتمنعه من الانطلاق. وبهذا يصب البعدان معا في معنى جسدي يقوم على تصور جنسي لمفهوم الحب، لتكون المعادلة التي يسعى الشاعر إلى إقامتها في هذا المقطع هي:

التصور الجديد للحب = تحرير الجسد (النهدين).

وفي قصيدة "في وصف قطة سيامية" يقدم الشاعر نموذجه الأمثل لحرية المرأة العربية المتجسد في شخصيته النموذجية: فاطمة:

تضجر فاطمة من شكل نهديها

وتحاول رسمهما من جديد

وتضجر من مكان سرتها الذي لا يتغير

وتأمرها أن تتحول إلى عصفور

لا شيء أروع من فاطمة

عندما تخرج من بيت الطاعة

وتصهل كمهرة

تحت شمس الحرية[1]

وهكذا يكون استقبال هذه المرأة لضوء الحرية قائما على تغيير وضع جسدها الثابت، لتعطيه شكلا متحولا ودائم الحركة وغير معترف بالحدود (تأمر سرتها أن تتحول إلى عصفور)، وهي بذلك لا تحرر جسدها من قيود الآخر (الرجل)، ولكنها تحرره من قيوده الذاتية (الثبات). فهي تقود شبه انقلاب على جسدها[2] لتخرجه من "بيت الطاعة" إلى "شمس الحرية". ومن أجل أن تعطي هذه المرأة فعلها هذا بعدا جنسيا، فإن فعل التحرير عندها ينصب على عضوين لهما دلالتهما الجنسية الواضحة هما: السرة والنهدان.

وبهذا يكتسي البعد الاجتماعي للحرية الذي حاول نزار فيه جعل المرأة

(1) في وصف قطة سيامية، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 236/4.

(2) نفسه، 237/4.

"أرضا ثورية خصبة" ومنطلقا للحرية الاجتماعية طابعا جنسيا تنحصر فيه دعوى تحرير المرأة في تحرير جسدها، ليصبح هذا الجسد ميدانا يخوض فيه الشاعر حربه التحريرية ضد الشريعة والأخلاق وتقاليد الحشمة والعفاف:

اقتربي

اقتربي مني

ولنكسر آلاف الأشياء

فلا تعمير بلا تكسيز

من جسمك تنطلق الغزواتُ

ومنه سيبتدئ التحريرْ[1]

ومن ثم تتخلى مفردة الحرية عن سياقها السياسي المرتبط بتحرير الوطن وتحرير الإنسان العربي، رجلا وامرأة، من القهر السياسي والقهر الاجتماعي، لتحتل سياقا واسعا تختزل فيه مطالب المرأة العربية إلى مطالب جسدية وتتحول فيه قضية تحرير المرأة إلى دعوة للعري والتحرر الجنسي.

واتخذت مفردة الثورة في بعض قصائد نزار معنى النضال من أجل حرية الوطن، كما في قصيدة "طريق واحد" التي يقول فيها:

أصبح عندي الآن بندقية

أصبحت في قائمة الثوّارْ

أفترش الأشواكَ والغبارْ

وألبس المنية[2].

فولوج الشاعر إلى صف الثوار هنا مرتبط بحمل البندقية وبالمعاناة القاسية (أفترش الأشواك والغبار) والمواجهة المستمرة للموت (ألبس المنية). ولأن الهدف الذي من أجله يتحمل كل هذا هدف مقدس (تحرير الوطن) فإن ثوريته تشكل مصدر زهو ومباهاة عنده (أصبح عندي الآن بندقية).

---

(1) وبر الكشمير، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 47/2.

(2) طريق واحد، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 329/3.

هذا الوجه المشرق للثورة، الذي يعد السبيل الوحيد لإعادة الثقة إلى النفوس العربية التي أوهنتها الهزائم، يجد تجسيده الأمثل عند الشاعر في المقاومة الشعبية بجنوب لبنان التي رأى فيها ثورة مبشرة بالنصر والخير والأمل في زمن لم يعرف فيه العرب إلا اليأس والتشتت والهزيمة النفسية.

يا سيد الأمطار والمواسمْ
يا ثورة شعبية تحمل في أحشائها التوائمْ
سميتك الحب الذي يسكن في الخواتمْ
سميتك العطر الذي يسكن في البراعمْ
سميتك السنونو
سميتك الحمائمْ
يا سيد الأسياد يا ملحمة الملاحمْ[1]

فالجنوب قد تحول، بفعل انتهاج نهج الثورة وممارسة فعل المقاومة، إلى رمز للأمل في التحرر الوطني والنفسي من ثقل الهزائم المتوالية، كما أنه أصبح رمزا للتلاحم الشعبي في زمن التشتت العربي والخلافات الداخلية.

وبهذا يكون لفظ الثورة في هذا السياق حاملا لوعد بولادة جديدة للذات (تحمل في أحشائها التوائم) تنفض عنها كل غبار السنوات العجاف التي تجرع فيها الشعب العربي طعم الهزائم والإهانات (هزيمة حزيران - كامب ديفيد - احتلال جنوب لبنان - إحراق المسجد الأقصى...)

وإضافة إلى هذا السياق الذي يرتبط فيه لفظ الثورة بقضية التحرر الوطني والمقاومة اللبنانية، فقد خضع أيضا لسياق نقدي بيّن فيه هشاشة الشعارات الثورية التي حملتها بعض الأنظمة العربية، في الوقت الذي تكشف فيه ممارساتها عن معاداة لكل مبادئ الثورة:

يا سيدتي
ماذا يبقى من إنجيل الثورة

(1) السمفونية الجنوبية الخامسة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 69/6.

حين تقرر قتل مغنيها؟
ماذا يبقى من كلمات الثورةِ
حين ستمضغ أكباد بنيها؟
ماذا يبقى؟
حين تخاف الدولة من رائحة الوردِ
فتحرق كل مراعيها
ماذا يبقى من فلسفة الثورةِ
حين تخاف طلوع الشمس
وتنتف ريش كناريها؟[1]

فهذه النظرة النقدية للدولة، لا للثورة، تتضمن في ثناياها تطلعا نحو التحرر الاجتماعي والتخلص من قهر الأنظمة وتسلطها؛ لتبقى مفردة الثورة مرادفة لهذا التحرر وهذه الرغبة في مقاومة الظلم، حتى لو تجسد هذا الظلم في الدولة نفسها ممثلة في السلطان:

من علمني
كيف تكون الكلْمة سيفا
في وجه السلطانْ
من أهداني سفر الثورةِ
كنت له دوما عبدا[2].

وإضافة إلى هذه السياقات التي أخذت فيها مفردة الثورة دلالات مرتبطة بالتحرر الوطني والتحرر الاجتماعي من ظلم الأنظمة، أعطى الشاعر هذه المفردة أبعادا أخرى مرتبطة بالمرأة، كقوله في قصيدة المحاكمة:

يعانق الشرق أشعاري ويلعنها	فألف شكر لمن أطرى ومن لعنا
فكل مذبوحة دافعت عن دمها	وكل خائفة أهديتها وطنا

(1) كتابات على جدران المنفى، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 191/6 - 192.
(2) من علمني حبا كنت له عبدا، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 213/6.

وكـــل نهـــد أنـــا أيـــدت ثـــورتـه ... ومـا تـرددتُ فـي أن أدفـع الثمـنا
أنـا مـع الحـب حتـى حـين يقتلنـي ... إذا ما تخليت عن عشقي فلستُ أنا[1]

ففي هذا المقطع يظهر الشاعر بمظهر الثائر المطارَد المرفوض، بسبب نشر مبادئه الثورية في أوساط النساء، والمتشبث، مع ذلك، بالدفاع عن هذه المبادئ وتحمّل المعاناة في سبيلها، لأن الدفاع عنها هو في حقيقته دفاع عن المرأة التي تقود ثورتها بواسطة نهديها (وكل نهد أنا أيدت ثورته)، ليكون الشاعر بذلك مبشرا بالثورة الجسدية التي يأخذ فيها نهد المرأة دور الريادة، ومؤيدا لها.

وفي موضع آخر يقوم الشاعر بدور المحرض للمرأة على الثورة والحرية:

مستريحة أنت كأرجل الطاولة
نهدك الأيمن لا يعرف شيئا عن نهدك الأيسر
وشفتك العليا
لا تدري بشفتك السفلى
أردت أن أنقل الثورة
إلى مرتفعات نهديك ففشلت
أردت أن أعلمك الغضب والكفر والحرية
ففشلت
الغضب لا يعرفه إلا الغاضبون
والكفر لا يعرفه إلا الكافرون
والحرية سيف
لا يقطع إلا في يد الأحرار
أما أنت
فمستريحة إلى درجة الفجيعة[2].

غير أن الثورة بقيت هنا أيضا مرتبطة بالنهدين وبالدعوة إلى تحرير الجسد،

---

(1) المحاكمة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 740/2.
(2) مائة رسالة حب، نزار قباني، 493/2 - 494.

حيث ينصب انتقاد الشاعر للمرأة على عدم استجابتها لهذه الدعوة "الثورية" التي تبتغي إخراج هذا الجسد من خموله.

وفي قصيدة "التانغو الأخير فوق حقل من التوليب الأحمر" يربط نزار لفظ الثورة بالنهدين أيضا. إلا أنه يضيف إلى هذا الربط دلالات جنسية مغرقة في الفحش، يقول:

كنتِ
في أحسن حالاتك - يا سيدتي - هذا المساءْ
كان نهداكِ
يذيعان بلاغ الثورة الأولى بتاريخ النساءْ
ويقودان انقلابا ضد كل الخلفاءْ
كان في عينيك غيم أسودٌ
وبدايات شتاءْ
ونبوءات جميع الأنبياءْ
لم تكوني امرأة عاديةً
في ذلك اليوم الشتائي الذي يحكمه الكونياكُ
والقهوة والجنس وإيقاع المزاريبِ
وموسيقى المطرْ
كنتِ جمرا، كنت فحما
كنتِ شيئا لا يسمّى[1]

يتجلى منذ بداية هذا المقطع أن فعل الثورة الذي تقوده المرأة هنا فعل آني يرتبط بلحظة بعينها. وإذا كان ربط الثورة بالنهدين يضفي عليها دلالة جنسية، فإن صفة الآنية هذه وحصرها في لحظة لها إيحاءاتها الجنسية أيضا (المساء) تزيد من تعميق هذه الدلالة من خلال إقامة موازنة على الشكل التالي:

كنت في أحسن حالاتك هذا المساء [لأن] نهديك كانا ثائرين

(1) التانغو الأخير فوق حقل من التوليب الأحمر، نزار قباني، 4/309 - 310.

ويزيد الشاعر من تعميق البعد الجنسي لهذه الثورة، من خلال تكريره لهذه الموازنة بشكل يتجلى فيه السياق الجنسي أكثر وضوحا:

كنت في أحسن حالاتك [لأنك] كنت جمرا وكنت فحما

في ذلك اليوم الذي يحكمه:

الكونياك

والقهوة

والجنس ...

إذ تبلغ المرأة هنا أقصى درجات ثورتها الجنسية بوصولها إلى درجة الاحتراق والفناء بنار الشهوة (الكونياك والجنس).

وبهذا تكون مفردة الثورة قد خضعت لسياقين شعريين في معجم الشاعر: أحدهما بقيت فيه محافظة على دلالتها السياسية، من خلال ربطها بالتحرر الوطني والتحرر السياسي والاجتماعي من ظلم الأنظمة وقهرها، وفيه يبدو الشاعر مدافعا عن هذا التحرر وداعيا إليه. والسياق الثاني ارتبطت فيه بالمرأة فأخذت دلالات جنسية تدعو في جل استعمالاتها إلى تحرير جسدها وتخليصه من قيوده الذاتية.

وتعد مفردة **النضال** أقل هذه المفردات الثلاثة استعمالا في معجم نزار (الحرية - الثورة - النضال). وقد بقيت في معظم استعمالاتها محافظة على دلالتها السياسية، باستحضار فعل النضال الفلسطيني، كما في قصيدة "إفادة في محكمة الشعر" التي يقول فيها:

مـن جـراح المناضـلين وُلـدنا ومـن الجـرح تـولد الكبـرياءُ

قـبلهم؟ لـم يكـن هـنالك قـبلٌ ابـتداءُ الـتاريخ مـن يـوم جـاؤوا

هـبطوا فـوق أرضـنا أنبـياءُ بعـد أن مـات عـندنا الأنبـياءُ

أنقـذوا مـاء وجهـنا يـوم لاحـوا فأضـاءت وجوهـنا الـسوداءُ[1]

حيث يبدو دور النضال هنا إحيائيا، بفعل تضحيات المناضلين التي بعثت الحياة في النفوس العربية التي مزقتها الهزائم وأعادت البريق إلى وجوهها الكالحة.

---

(1) إفادة في محكمة الشعر، نزار قباني، 3/410 - 411.

وهو ما يعكس استحضارا إيجابيا من الشاعر لفعل النضال الفلسطيني في سعيه إلى التحرر الوطني ومسح آثار الهزيمة والاحتلال.

ويوظف نزار موقفه الإيجابي هذا من النضال والمناضلين في نظرته الانتقادية إلى الأنظمة العربية التي عجزت عن الرقي إلى مستوى النضال الحقيقي لإنقاذ فلسطين والأراضي العربية المحتلة، إذ يأخذ المناضل تجليا آخر هو "الجندي المجهول" إشارة إلى دلالته الرمزية المتعالية عن التشخيص. يقول الشاعر مخاطبا هذا الجندي:

لكنَّ من عرفتهم
ظلوا على الحال التي عرفتُ
يدخّنونَ
يسكرونَ
يقتلون الوقتْ
ويطعمون الشعب أوراق البلاغات، كما علمتُ
وبعضهم يغوص في وحولهِ
وبعضهم يغص في بترولهِ
وبعضهم قد أغلقَ الباب على حريمهِ
ومنتهى نضالهِ
جارية في التختْ[1].

ففعل النضال هنا يأخذ دلالة جنسية ليدخل في إطار مفارقة تظللها السخرية بين النضال الحقيقي الذي يسعى إلى تحرير الوطن (نضال الجندي والمناضل) والنضال الذي يقصر همته على إشباع الرغبات الجنسية (نضال الأنظمة). وهي المفارقة التي تصور الحاكم بصورة قاتمة تطبعها الخيانة والانشغال بالأمور الشخصية عن الرقي إلى مستوى النضال الحقيقي الذي يضحي بالذات في سبيل القضايا القومية.

---

(1) إلى الجندي العربي المجهول، نزار قباني، 323/3.

وبذلك يكون الشاعر قد جسد، في هذه المساحة الضيقة التي احتلتها مفردة النضال، حمل همّ المقاومة من خلال ربط هذه اللفظة بقضية التحرر الوطني.

3 - الحاكم - الشعب - الوطن:

اتخذ الحاكم في شعر نزار أسماء متعددة هي: الحاكم والخليفة والسلطان والنظام وأمير المؤمنين... ويبدو أن استحضار ألقاب تراثية كالخليفة والسلطان وأمير المؤمنين له دلالة مرتبطة برؤية الشاعر إلى استمرار حضور جانب من هذا النموذج التراثي في شخصية الحاكم العربي. وهو الجانب الذي يراه في كثير من أشعاره مجسدا في الظلم والتسلط والاستبداد بالرأي.

يقول في قصيدة "البحث عن سيدة اسمها الشورى":

من يوم وُلِدْنا

نسمع عن حكم الشورى

لكن الحاكم في الشرق الأوسطْ

قد بال على عقل الإنسان

وبال على رأي الإنسان

وبال على حكم الشورى

واحترف الرقص على أجساد الشعبِ

وشيد للظلم قصورا

ورمانا في آتون الحربِ

وأحرق أمما وعصورا[1]

فالحاكم العربي هنا مستهتر بالشعب مستصغر له. ولهذا يمارس عليه أقصى أشكال الظلم والاستبداد بالرأي. وهو ما يجعل منه تجسيدا حقيقيا لغياب الشورى في الوطن العربي.

ولا تقف صورة الحاكم عند هذا الحد المتمثل في غياب الشورى والاستبداد

---

(1) البحث عن سيدة اسمها الشورى، نزار قباني، 584/6.

بالرأي، ولكنها تتجاوزها إلى البطش بهذا الشعب ومصادرة حريته وممارسة الرقابة على كل تفاصيل حياته اليومية:

حين تصير خوذةً
كالرب في السماءْ
تصنع بالعباد ما تشاءْ
تمعسهم
تهرسهم
تميتهم
تبعثهم
تصنع بالعباد ما تشاءْ
حين يصير الحكم في مدينةٍ
ممسحةً
والفكر كالحذاءْ
حين تصير نسمة الهواءْ
تأتي بمرسوم من السلطانْ
وحبة القمح التي نأكلها
تأت بمرسوم من السلطانْ
وقطرة الماء التي نشربها
تأتي بمرسوم من السلطانْ
حين تصير أمة بأسرها
ماشية تُعلَف في زريبة السلطانْ
يختنق الأطفال في أرحامهم
وتجهض النساءْ
وتسقط الشمس على ساحاتنا

مشنقة سوداء[1].

فالسلطان في هذا المقطع يمثل تجسيدا لمصادرة حرية الشعب وتحويله إلى "ماشية تعلف"، بتجاوز ممارسة الرقابة على الفكر إلى ممارستها حتى على نسمة الهواء وحبة القمح وقطرة الماء. ويعزز هذا القمع بممارسة أقصى درجات البطش والتقتيل على هذا الشعب، مستعملا في ذلك أعتى قوته القمعية.

والحاكم الذي ألف الاستبداد لا ترضيه نسمة الحرية إذا هبت على شعبه المقهور، لأنه يرى فيها تهديدا لسلطته، ولهذا نجده يقابل كل شكل من أشكال التعبير بقوة القمع:

يرتعب الحكامْ
في العالم الثالث من صوت العصافير
ومن ضوء الأزاهير
ومن زقزقة الحمامْ
ويُدخِلون البحر للسجن إذا أسرف في الكلامْ
صعب على الحكام في عالمنا الثالثْ
أن يصالحوا الفكرَ
وأن يصادقوا الأقلامْ
هل يستطيع الذئب أن يصادق الأغنامْ؟؟[2]

وبما أن الحاكم يقف هذا الموقف الصارم من أشكال التعبير، فيسعى إلى خنق زقزقة العصافير وهديل الحمام وإيقاف رائحة الزهور لأنه يرى فيها معارضة لتفرده بالكلام، فإن معارضة الفكر والقلم هي مبدأ وأساس لاستمرار نظامه، إذ لا يمكنه ضمان حكمه إلا بمعاداة الكتابة وحرية الفكر. ولهذا يأخذ الحاكم العربي عند نزار صورة الحاكم المناهض للثقافة والعلم:

هذا بلاغ من صاحب الجلالة

(1) الممثلون، نزار قباني، 107/3 – 109.
(2) خمسون عاما في مديح النساء، ص 197.

الأخضر اليدين والمكتمل الصفات والمبجل الألقابْ:

تحسسا من ملك الملوكْ

بحاجة الشعب إلى العدالة

والخبز والثيابْ

فقد رسمنا ما يلي:

يُطلَب من وزارة التجارة

أن تمنع استيراد أيما كتابْ

وتقنع التجار أن يستوردوا النِخَالة[1].

حيث تأخذ العدالة في مفهوم هذا الحاكم شكلا مثيرا للسخرية ودالا على استصغار شأن الشعب المتمثل في معاملته معاملة الدواب بحصر حاجاته في التهام النخالة ومنع استيراد الكتب.

ويقف نزار على المسحة الدينية التي يحاول الحكام العرب إضفاءها على أنفسهم، بربط سلطتهم بالشرعية الدينية، لسد الطريق أمام كل دعوة للتغيير ورفع الظلم عن الشعب:

ما جاء يوما حاكم لهذه المدينة

إلا دعا الناس إلى المسجدِ

يوم الجمعة

وقال في خطبته العصماءْ

بأنه من أولياء الله

وأصفياء الله

وأصدقاء الله

ما جاء يوما حاكمٌ

لهذه المدينة المقهورةِ

المكسورةِ

---

(1) خبر ثقافي، نزار قباني، 205/6.

الحزينة

إلا ادعى بأنه الممثل الشخصيُّ

والناطق باسم الله[1].

وإضافة إلى هذه الصورة التي يتخذ فيها الحاكم العربي الخطاب الديني وسيلة لإعطاء بطشه واستبداده طابعا شرعيا، فإنه يظهر عند نزار أيضا بمظهر الخائن المفرِّط في الحقوق القومية للشعب العربي والمنشغل عن تحرير الأراضي العربية المحتلة بركوب السيارات المكشوفة وتزيين صدره بالأوسمة:

أيها السادةُ

إني وارث الأرض الخرابْ

كلما جئت إلى باب الخليفة

سائلا عن (شرم الشيخ)

وعن حيفا

ورام الله

والجولان

أهداني خطابْ

كلما كلَّمْتُه - جل جلالهُ -

عن حزيران الذي صار حشيشا

نتعاطاه صباحا ومساءْ

واحتفالا مثل عيد الفطر والأضحى

وذكرى كربلاءْ

ركب السيارة المكشوفة السقفِ

وغطى صدره بالأوسمة

ورشاني بخطابْ[2].

---

(1) أصهار الله، نزار قباني، 359/6 - 360.

(2) الخطاب، نزار قباني، 275/3 - 276.

وبهذا تكون مفردة الحاكم وما يدور في معناها قد اتخذت تجليات يظهر فيها الحاكم العربي بصورة الطاغية المستبد الخائن لقضايا شعبه وهمومه. وهي صورة تكشف نظرة انتقادية لأنظمة القمع العربية، وإن كان الشاعر في واقع الأمر قد هادن معظم هذه الأنظمة، فلم يخاصم منها نظاما بعينه ولم يتوجه إليه بالانتقاد، وهو ما يرجعه أحد الباحثين إلى طلب الشاعر للأمان، إذ "لو حدد عدوه أو أعداءه فإنه يمكن أن يفقد حياته كما فقدها كثير من أصحاب الأقلام الحرة الذين حاربوا الطغيان والاستبداد وحددوا أعداءهم في قوة ووضوح"[1]. كما أن ذلك قد يكون راجعا أيضا إلى رغبة الشاعر في تحقيق الانتشار بين صفوف الجماهير، بركوب موجة الشعر الثوري الذي عبر فيه عدد من الشعراء عن معاناة حقيقية مع ظلم الأنظمة العربية، فكان منهم من سُجن وعُذّب ومنهم من أُبعد عن أهله ووطنه. وهو ما لم يتعرض له نزار بحال من الأحوال.

واحتل الشعب العربي مساحة واسعة في معجم نزار بعد هزيمة حزيران. فكان على الشاعر أن يسخّر شعره لاستنهاض هذا الشعب وتخليصه من آثار الهزيمة قصد الاستمرار في طريق المقاومة ورد الاعتبار. وقد أخذ أحد تجليات هذه المفردة (العرب) هذا التوجه التحريضي في قصيدة "منشورات فدائية على جدران إسرائيل" التي كتبت سنة 1970، حيث يقول موجها خطابه إلى اليهود:

العرب الذين كانوا عندكم
مصدِّري أحلامْ
تحولوا - بعد حزيران - إلى حقل من الألغامْ
وانتقلت (هانوي) من مكانها
وانتقلت (فيتنامْ)
حدائق التاريخ دوما تزهرُ
ففي رُبى السودان قد ماج الشقيق الأحمرُ
وفي صحارى ليبيا

---

(1) ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء، رجاء النقاش، ص 166.

أورق غصن أخضرُ

والعرب الذين قلتم عنهمْ تحجروا

تغيروا

تغيروا[1].

فالصورة التي يرسمها الشاعر للشعب العربي هنا صورة مشرقة، إذ حولته حرب حزيران إلى حقل من الألغام مستعد للانفجار في وجه اليهود، بعد ما كان يرتبط في أذهان الآخرين بالبطولات المزيفة وحكايات ألف ليلة وليلة وأحلامها. كما أن هذه الحرب قد مسحت عنه طابع القحولة واليباس والتحجر وحولته إلى بستان واعد بالخصب والاخضرار.

غير أن هذه الصورة الطافحة بالتفاؤل والأمل سرعان ما أصابت الشاعر بخيبة أمل كبيرة، لعدم انفجار اللغم العربي في وجه العدو وعدم تحقيق حلم تحرير الأراضي العربية المحتلة. فكانت هذه الخيبة دافعا لأن يصب الشاعر غضبه على الشعب العربي ويحمله مسؤولية الفشل في تحقيق هذا الحلم. يقول بعد مرور عشرين عاما على الهزيمة:

لقد مر عشرون عاما علينا

لقد مر عشرون عامْ

ولا نجمَ يسطعُ

لا أرضَ تحبلُ

لا قمحَ يطلع من تحت هذا الركامْ

ولا غيمةٌ ماطرةْ

فهل نسي الشارع العربي الكلامْ؟

وصرنا شعوبا بلا ذاكرة

لماذا الجماهيرُ

بين المحيط وبين الخليج

---

(1) منشورات فدائية على جدران إسرائيل، نزار قباني، 3/192 - 193.

تجوب الأزقة كالقطط الخائفة

وأين هو الشارع العربيُّ

الذي كان يمضغ لحم الطغاةِ

ويخترع العاصفة؟[1]

فالشعب العربي الذي كان الشاعر يرى فيه وعدا بالخصب والتغيير أصبح عنده، بعد عشرين عاما من الانتظار، شعبا بلا ذاكرة ولا لسان، وتحول إلى ركام لا يعد إلا بالمحل والخراب. وبهذا فقد هذا الشعب صورته المشرقة التي رسمها له الشاعر في قصيدة "منشورات فدائية على جدران إسرائيل"، ليبدأ في رسم صورة سلبية له قائمة على تحميله وزر الهزائم الحربية أمام اليهود، كما في المقطع السابق، وكما في قصيدة "جمال عبد الناصر" التي يقول فيها موجها الخطاب إلى الرئيس المصري جمال عبد الناصر:

سقيناكَ سم العروبة حتى شبعتْ

رميناكَ في نار عمان حتى احترقتْ

أريناكَ غدر العروبة حتى كفرتْ

لماذا ظهرت بأرض النفاق

لماذا ظهرتْ

فنحن شعوب من الجاهليّةْ

ونحن التقلبُ

نحن التذبذبُ

والباطنيّةْ

نبايع أربابنا في الصباح

ونأكلهم حين تأتي العشيّةْ[2].

فالشاعر يصب حنقه ونقمته على هذا الشعب بسبب ما يراه خذلانا للرئيس

(1) الثقب، نزار قباني، 256/6 – 257.

(2) جمال عبد الناصر، نزار قباني، 358/3.

في حربه مع أعداء الأمة. ولهذا فإنه لا يتردد في كيل أقسى الشتائم له من غدر ونفاق وتقلب دائم في المواقف، حتى لم يجد وصفا جامعا لكل هذه النقائص أشد دلالة في الإهانة من أنه شعب من الجاهلية. وبذلك ينقلب الموقف "الغاضب" للشاعر من هذا الشعب إلى هجاء عنيف له، بحيث لا يرى فيه إلا تجسيدا للنقائص التي لا تقف عند خذلان الرئيس في حرب حزيران، ولكنها تتجاوزه إلى أن تصبح أوصافا متجذرة فيه، إذ لا فائدة ترجى من التعويل عليه في مواقف البطولة، كما يتضح في موضع آخر هو قصيدة "السمفونية الجنوبية الخامسة" التي كتبها سنة 1985 في تمجيد المقاومة الشعبية بجنوب لبنان:

سميتك الجنوبْ

يا من يصلي الفجر في حقل من الألغامْ

لا تنتظر من عرب اليوم سوى الكلامْ

لا تنتظرْ منهم سوى رسائل الغرامْ

لا تلتفت إلى الوراء يا سيدنا الإمامْ

فليس في الوراء غير الجهل والظلامْ

وليس في الوراء غير الطين والسخامْ

وليس في الوراء إلا مدن الطروح والأقزامْ[1]

فالعرب، بحسب هذه النظرة القاتمة التي يراهم بها الشاعر، شعب لا يعرف لنصرة الإخوان قدرا، فهم قد أصبحوا من فرط جبنهم "شعبا من عجين"، كما يقول في قصيدة أخرى[2]، وهم بجانب ذلك شعب الجهل والظلام والأوحال والنفوس الضعيفة الواهنة، لا يرجى من ورائهم خير، لهذا كان على الجنوب أن يخوض حربه التحريرية وحده، دون الاعتماد على عجزهم الذي يصل بهم إلى حد العدم:

لا تستغث بمازن أو وائل أو تغلبِ

فليس في معاجم الأقوام

---

(1) السمفونية الجنوبية الخامسة، نزار قباني، 64/6.

(2) قصيدة راشيل وأخواتها، تنويعات نزارية على مقام العشق، ص 268.

قوم اسمهم عربْ[1]

وإذا كانت هذه هي النتيجة القاتمة التي انتهى إليها الشاعر في هجائه للشعب العربي بالجبن وتحميله وزر احتلال الأرض العربية، فإنه قد وجد زاوية أخرى لصب نقمته عليه والانتقاص من قدره هي وصفه بالجبن أمام الأنظمة الحاكمة والاستسلام لبطشها وتسلطها:

وقفت في الطابور

كان الناس يأكلون اللب والترمسْ

كانوا يطرحون البول مثل الماشية

من عهد فرعون إلى أيامنا

هناك دوما حاكم بأمرهِ

وأمة تبول فوق نفسها كالماشية[2].

فالأمة التي لا تعني هنا غير الشعب العربي قد نزلت من فرط جبنها واستكانتها إلى الظلم، في عين الشاعر، إلى مستوى حقير من مستويات تبلد الإحساس، هو مستوى الماشية التي تبول على نفسها. وهو لا يستثني من هذا أحدا ولا فترة من فترات التاريخ الإسلامي، بما فيها تلك الفترات المضيئة التي تشمل عصر النبوة وما بعده (من عهد فرعون إلى أيامنا...). وبهذا يتحول ما قد يبدو في ظاهره نقدا للظلم والتسلط إلى هجاء لاذع للشعب العربي وللتاريخ العربي الإسلامي برمته.

وقد أصبح وصف هذا الشعب بالحيوان والأغنام والماشية أمرا شائعا عند الشاعر في تصوير خضوعه لظلم الحاكم وبرود حسه الثوري. يقول في قصيدة "تقرير سري جدا من بلاد قمعستان":

من أجل هذا أعلنُ العصيانْ

باسم الجماهير التي تجلس كالأبقار

---

(1) السمفونية الجنوبية الخامسة، نزار قباني، 75/6.

(2) التأشيرة، نزار قباني، 93/6.

تحت الشاشة الصغيرة
باسم الجماهير التي يسقونها الولاء
بالملاعق الكبيرة
باسم الجماهير التي تُركَب كالبعيز
من مشرق الشمس إلى مغربها
تُركَب كالبعيز
ومالها من الحقوق غير حق الماء والشعيز
ومالها من الطموح غير أن تأخذ للحلاق زوجة الأميز
أو ابنة الأميز
أو كلبة الأميز
باسم الجماهير التي تضرع لله لكي يديم القائد العظيمْ
وحزمة البرسيمْ[1]

ففي هذا المقطع تتحول ثورة الشاعر على الظلم والقمع (أعلن العصيان) إلى هجاء للشعب العربي، يكيل له فيه أعنف الشتائم وأكثر الصفات الحيوانية تحقيرا (الجماهير التي تجلس كالأبقار - تركب كالبعير - تضرع لله أن يديم حزمة البرسيم...) ويصوره عاشقا للذل ونازلا بطموحه إلى تسخير نفسه لخدمة الطغيان بأوضع السبل وأحقرها (أن تأخذ للحلاق زوجة الأمير أو ... كلبة الأمير).

وبهذا تتحول الجماهير العربية عند الشاعر إلى حيوان طيع ذليل لا هم له إلا حزمة البرسيم والجلوس أمام الشاشة يستهلك خطابات الولاء والتفاني في إذلال النفس على أبواب الطغيان.

وقد شكلت حادثة اغتيال بلقيس الراوي، زوجة الشاعر، في انفجار خلال الحرب الأهلية ببيروت باعثا لأن يصب جام غضبه على الشعب العربي كله محملا إياه مسؤولية هذه الجريمة ومتهما إياه باحتراف القتل والإجرام:

---

(1) تقرير سري جدا من بلاد قمعستان، نزار قباني، 40/6.

بلقيس

إن قضاءنا العربي أن يغتالنا عربٌ

ويأكل لحمَنا عربٌ

ويبقر بطنَنا عربٌ

ويفتح قبرَنا عربٌ

فكيف نفر من هذا القضاء؟

فالخنجر العربي ليس يقيم فرقا

بين أعناق الرجال

وبين أعناق النساء[1].

فشراسة العرب وعشقهم لسفك دماء الأبرياء وأكل لحوم البشر، في نظر الشاعر، قدر لا مرد له، لأن القتل والغدر والطعن من الخلف جوهر ثابت فيهم لا مفر منه ولا سبيل إلى تغييره. بل إن عشقهم للقتل قد وصل بهم إلى حد اتخاذه هواية يتلذذون بممارستها، شأن الشواذ:

لما تناثر جسمكِ الضوئيُّ

يا بلقيسُ

لؤلؤةً كريمةْ

فكرتُ: هل قتل النساء هواية عربيةٌ

أم أننا في الأصل محترفو جريمة؟[2]

ويبالغ نزار في وسم العرب بالإجرام، فيصفهم بالأعراب القتلة:

وسيعرف الأعراب يوما

أنهم قتلوا الرسولة[3].

فأكثر الأعراب في القرآن الكريم ﴿ أَشَدُّ كُفْرًا وَنِفَاقًا ﴾ وأقلهم ﴿ مَن يُؤْمِنُ

(1) قصيدة بلقيس، نزار قباني، 50/4 - 52.

(2) نفسه، 63/4.

(3) نفسه، 87/4.

بِٱللَّهِ وَٱلْيَوْمِ ٱلْآخِرِ ﴾[1]، حتى كانت غلظتهم هاته وجفاؤهم أمرا متجذرا في أخلاقهم منعهم من أن يبعث الله رسولا منهم[2].

وفي قصيدة "الحب لا يقف على الضوء الأحمر" ينهي الشاعر هذه الصورة القاتمة عن العرب بإعلان موت الجانب الإنساني فيهم، لتحولهم جميعا إلى حيوانات شرسة لا يؤمَن جانبها:

لا تسافرْ
بجواز عربي بين أحياء العربْ!!
فهمْ من أجل قرش يقتلونكْ
وهمْ - حين يجوعون مساءً - يأكلونكْ
لا تكن ضيفا على حاتم طيّ
فهو كذّابٌ
ونصّابٌ
فلا تخدعْكَ آلاف الجواري
وصناديق الذهبْ
يا صديقي
لا تسر وحدك ليلا
بين أنياب العربْ
أنت في بيتك محدود الإقامة
أنت في قومك مجهول النسبْ
يا صديقي
رحم الله العربْ[3].

وبهذا تكون لفظة الشعب وما يدل عليها في معجم نزار (العرب - الجماهير

(1) سورة التوبة، الآية: 97 - 99.

(2) تفسير القرآن العظيم، لابن كثير، 875/2.

(3) الحب لا يقف على الضوء الأحمر، نزار قباني، 284/4 - 285.

- الملايين - الشارع العربي) قد خضعت لسياقات هجائية قاسية تضم كل الأوصاف الوضيعة التي يمكن وسم الإنسان بها من جبن وغدر وخديعة ونفاق ولؤم واحتراف للقتل والإجرام وتجرد من صفة الإنسانية ونزول إلى مرتبة الأغنام والأبقار ...

وقد عبر نزار في غير ما موضع عن قصده إلى رسم هذه الصورة القاتمة للشعب العربي، معتبرا ذلك جلدا وعقابا له على إهمال واجباته القومية والوطنية. يقول في "قصتي مع الشعر": "أعتبر الجلد عن طريق الشعر من أخف العقوبات بالنسبة لعالم عربي مازال منذ حزيران 1967 يتفرج على المسلسلات التلفزيونية ويتعاطى حبوب النوم ونشرات الأخبار ومورفين (ما يطلبه المستمعون). هذا هو العالم الذي أكتب عنه. إنه عالم مصاب بالشلل النصفي وفقدان الذاكرة"[1].

ويقول في جواب عن سؤال لجهاد فاضل حول سبب انتقاله إلى هجاء الجماهير العربية: "لأن الجماهير العربية دخلت في حالة (الكوما) منذ السبعينات ولم تعد ترى أو تسمع أو تحس شيئا. الشارع العربي أصبح دجاجة منزلية تنام في الساعة السادسة مساء، ولا تفكر إلا في الطعام والنقيق والتناسل (...) لذلك كان لا بد من وضع الجماهير العربية تحت دوش بارد، حتى تعود إلى وعيها السياسي"[2].

وهكذا يلتقي موقفه الشعري بموقفه النثري في النزول بهذه الجماهير إلى مرتبة الحيوان وسلوك مختلف السبل التي تؤدي إلى احتقارها والانتقاص من قدرها. وهي نظرة ليس من شأنها أن تؤدي إلا إلى تدمير الشعب العربي وتدمير روحه، كما يرى جهاد فاضل في تعليقه على ديوان "قصائد مغضوب عليها": "إن هذا النوع من الشعر لا يدمر السلطة كما يحب نزار أن يصور الأمر، بل يدمر أشياء أخرى منها روح الشعب العربي وروح المقاومة عنده، كما يدمر الشعر، إن شعر نزار هذا ليس تحريضا أو استنهاضا لِهِمَم بقدر ما هو يأس وغسل يدين وسادية وانتحار. وهو من زاوية أخرى رؤية حاقدة لرحالة غربي لا رؤية ثورية لشاعر عربي.

---

(1) نزار قباني، 433/7.

(2) فتافيت شاعر، جهاد فاضل، ص 60 - 61.

فالحملة الضارية، كما تبدت في قصائده التي أشرنا إلى بعضها آنفا، إنما أصابت قبل كل شيء العرب كعنصر وشعب، وجرحت قبل كل شيء شيئا في الضمير القومي. لقد تركزت هذه الحملة على هدف أساسي هو كون العرب قبائل وأقواما لا شعبا ولا أمة. وإذا كانوا شعبا وأمة، فهاكم صورة الإثنين. وهو يعرض هذه الصورة بشكل هجاء شعوبي مقذع لا مثيل له في عنفه وقسوته. حتى تراث الشعوبية القديم لا يتضمن في هجاء المقومات العربية ما بلغه نزار في ديوانه هذا. ولكن جوهر الحملة القديمة والمستحدثة واحد: هجوم على الصفات العربية المعروفة من كرم وصرف ونحو وأدب. هجوم على إنسانية الإنسان العربي وكونها بالفطرة إنسانية غير قابلة للعلاج والشفاء. وهو لا يقدم بالطبع أي حل لأنه لم يحسب حسابا للحلول. فذهنه وعقله منصرفان للتدمير لا لسواه"[1].

وإذا كنا لا نذهب إلى ما يذهب إليه هذا الباحث من اتهام نزار بالشعوبية، فإننا نؤكد الأثر المدمر لرسالته الشعرية هذه القائمة على هجاء الشعب العربي والإمعان في تحقيره ومعاقبته وتحميله أوزار كل هزيمة أو حادثة قتل تحدث في الوطن العربي، وتحميله وزر ظلم الحكام وطغيانهم.

ولم تخرج مفردة الوطن وما يدل عليها (الشرق - العالم العربي - الأمة...) عن هذا السياق التحقيري في أغلب شعر نزار. يقول في قصيدة "قرص الأسبرين" معددا شتائمه للوطن العربي:

لا
ليس هذا الأبله المعاق والمرقع الثيابِ
والمجذوبُ والمغلوبُ
والمشغول في النحو وفي الصرفِ
وفي قراءة الفنجان والتبصيرْ
لا
ليس هذا وطني الكبيرْ

(1) نفسه، ص 17.

لا

ليس هذا الوطن المنكَّسُ الأعلامِ

والغارقُ في مستنقع الكلامِ

والحافي على سطح من الكبريت والقصديرْ

لا

ليس هذا الرجل المنقول في سيارة الإسعافِ

والمحفوظُ في ثلاجة الأمواتِ

والمعطَّلُ الإحساس والضميرْ

لا

ليس هذا وطني الكبيرْ[1].

فالشاعر في هذه القصيدة يكيل سيلا من الشتائم للوطن العربي، لا يمكن أن يتلقاها إلا من عدو حاقد لا من مواطن غيور عليه حريص على كرامته. فهو أبله ومعاق ومرقع الثياب ومجذوب ومغلوب ومشغول في أمور اللغة وغارق في الشعوذة وميت ومعطل الإحساس وفاقد للضمير... وهو إلى هذا أشبه بالنملة وأشبه برقعة الشطرنج[2] وسادي وفاشي وشحاذ وأميّ ورجعي وجنسي ومحكوم بالإعدام ومصاب بالفصام وجامع للمتناقضات وممسوخ كالصرصار وضيق كالضريح[3] ومذعور كالفأرة ومدمن على الكحول وقابل للبلع كقرص الأسبرين[4]. وهو بجانب كل هذا جبان لا حدود لجبنه. يقول الشاعر في خضم المقاومة الشعبية في جنوب لبنان:

سيذكر التاريخ يوما قرية صغيرةً

بين قرى الجنوبِ

(1) قرص الأسبرين، نزار قباني، 56/6 - 57.

(2) نفسه، 51/6.

(3) نفسه، 54/6 - 55.

(4) نفسه، 58/6 - 59.

تدعى (معركة)

قد دافعت بصدرها

عن شرف الأرض وعن كرامة العروبة

وحولها قبائل جبانةٌ

وأمة مفككة [1].

فالأمة العربية ليست، في نظره، سوى مجموعة من القبائل المفككة الجبانة المتخلفة عن مواقف البطولة.

والواقع أن وصف الأمة العربية بأنها مجموعة من القبائل المفككة المتناحرة فيما بينها وصف شائع ومتكرر عند الشاعر. فهو يقول في "قراءة على أضرحة المجاذيب":

تناثري

كالورق اليابس يا قبائل العروبة

واقتتلي

واختصمي

وانتحري

يا طبعة ثانيةً

من سيرة الأندلس المغلوبة[2]

فهذا الوصف يعد الوسيلة المثلى لصب نقمته على هذا الوطن وإشفاء غليله منه. ولهذا ربط وظيفة شعره، بشكل صريح، "بالصراخ في وجه هذه القبائل"، حيث يقول: "وظيفة الشعر أن يصرخ في وجه هذه القبائل التي تذبح بعضها وتشرب دم بعضها"[3].

وبهذا لم تخرج مفردة الوطن وما يدور في معناها (الأمة - الشرق - العالم

---

(1) السمفونية الجنوبية الخامسة، نزار قباني، 72/6.

(2) قراءة على أضرحة المجاذيب، نزار قباني، 312/3.

(3) نزار قباني، 420/7.

العربي) عن السياق الهجائي الذي خضعت له نظرة الشاعر إلى الشعب العربي. وهو ما يجعل وظيفتها تصب في الاتجاه التدميري نفسه الذي أخذته هذه النظرة، مما جعل أحد الباحثين يرى في هذا الموقف السلبي من الوطن العربي دعوة شعوبية تهدف إلى الانتقاص من شأن العرب بإضفاء صفة القبائل المتناحرة عليهم وتقصيرهم عن بلوغ مرتبة الشعوب المتحضرة"[1].

4 - شخصية جمال عبد الناصر:

لم تحظ شخصية سياسية باهتمام نزار كما حظيت به شخصية جمال عبد الناصر. فقد خصه بأربع قصائد هي: "الهرم الرابع" و"إليه في يوم ميلاده" و"رسالة إلى جمال عبد الناصر" و"جمال عبد الناصر". وفي كلها يقف الشاعر موقف المعجب بهذه الشخصية، مخالفا بذلك موقفه من بقية الحكام العرب الذين رأى فيهم رمزا للتسلط والطغيان. يقول في قصيدة "الهرم الرابع":

يا من يتساءل: أين مضى عبد الناصرْ؟
يا من يتساءلُ:
هل يأتي عبد الناصرْ
السيد موجود فينا
موجود في أرغفة الخبز
وفي أزهار أوانينا
مرسوم فوق نجوم الصيف
وفوق رمال شواطينا
موجود في أوراق المصحف
في صلوات مصلينا
موجود في كلمات الحبِّ
وفي أصوات مغنينا

(1) فتافيت شاعر، ص 144.

موجود في عرق العمال

وفي أسوان وفي سينا

مكتوب فوق بنادقنا

مكتوب فوق تحدينا

السيد نام، وإن رجعتْ

أسراب الطير

سيأتينا[1].

فهذه الشخصية قد تحولت عند الشاعر إلى روح حية تسري في كل الجسم العربي وتتجلى على كل جزء من أجزائه، بسبب ما يراه لها من مواقف بطولية كانت لخير الوطن العربي وصد العدوان عنه، حتى أصبح موته مجرد نوم قابل لأن تعود روحه بعده مبشرة بالنصر الذي أرسى أسسه الثورية في حياته.

وهكذا يصبح جمال عبد الناصر عند نزار رمزا ومعلّما ثوريا، على الشعب العربي أن يسير على دربه:

يا أيها المعلم الكبيرْ

كم حزْنُنا كبيرْ

كم جرحنا كبيرْ

لكننا

نقسم بالله العلي القديرْ

أن نحبس الدموع في الأحداقْ

ونخنق العَبرةْ

نقسم بالله العلي القديرْ

أن نحفظ الميثاقْ

ونحفظ الثورةْ

وعندما يسألنا أولادنا:

---

(1) الهرم الرابع، نزار قباني، 3/371 - 372.

من أنتمُ؟

في أي عصر عشتمُ؟

في عصر أي ملهمٍ

في عصر أي ساحرٍ

نجيبهم: في عصر عبد الناصرِ

الله، ما أروعها شهادةً

أن يوجد الإنسان في زمان عبد الناصرِ[1].

فالجرح الذي خلفه موت الرئيس "المعلم" في نفس الشاعر لا يشفيه إلا السير على طريق الثورة الذي رسمه. كما أن الحزن على فقده لا يسليه إلا الفخر بالعيش في عصره الزاهر. فهذا الزمن الذي كثيرا ما ملأ الشاعر يأسا وغضبا لتجرعه فيه مرارة هزيمة حزيران قد تحول، بسبب عيش عبد الناصر فيه، إلى مصدر للزهو والاعتزاز.

غير أن الشاعر يتجاوز هذه الحدود "الثورية" في مدح جمال عبد الناصر، ليجعله في موضع الرسول صلى الله عليه وسلم واصفا إياه بآخر الأنبياء:

قتلناك يا آخر الأنبياء

قتلناكَ

ليس جديدا علينا

اغتيال الصحابة والأولياء

فكم من رسول قتلْنا

وكم من إمام ذبحناه وهو يصلي صلاة العشاء

فتاريخنا كله محنةٌ

وأيامنا كلها كربلاء[2]

يتضمن هذا المقطع تخليا عن مدح جمال عبد الناصر وجعله رمزا ثوريا

---

(1) رسالة إلى جمال عبد الناصر، نزار قباني، 380 - 3/379.

(2) جمال عبد الناصر، نزار قباني، 355/3.

خالدا في ضمير الشعب العربي، ليجسد انحرافا مزدوجا في الرسالة الشعرية، يتمثل قطبه الأول في الوصول بهذه الشخصية إلى مرتبة ختم النبوة. وهي مرتبة لا تنطبق في واقع الأمر إلا على الرسول صلى الله عليه وسلم من بين البشر جميعا، ويتمثل قطبه الثاني في اتهام العرب قاطبة بقتل هذا الرئيس بخذلانه وعدم الرقي إلى مستواه السامي، واتهامهم أيضا باحتراف قتل الرسل والأنبياء والأئمة والصالحين. وهي الصفة التي يؤكد القرآن الكريم اختصاصها ببني إسرائيل: ﴿ وَرَفَعْنَا فَوْقَهُمُ ٱلطُّورَ بِمِيثَٰقِهِمْ وَقُلْنَا لَهُمُ ٱدْخُلُوا۟ ٱلْبَابَ سُجَّدًا وَقُلْنَا لَهُمْ لَا تَعْدُوا۟ فِى ٱلسَّبْتِ وَأَخَذْنَا مِنْهُم مِّيثَٰقًا غَلِيظًا ﴿١٥٤﴾ فَبِمَا نَقْضِهِم مِّيثَٰقَهُمْ وَكُفْرِهِم بِـَٔايَٰتِ ٱللَّهِ وَقَتْلِهِمُ ٱلْأَنۢبِيَآءَ بِغَيْرِ حَقٍّ وَقَوْلِهِمْ قُلُوبُنَا غُلْفٌۢ ۚ بَلْ طَبَعَ ٱللَّهُ عَلَيْهَا بِكُفْرِهِمْ فَلَا يُؤْمِنُونَ إِلَّا قَلِيلًا ﴿١٥٥﴾ وَبِكُفْرِهِمْ وَقَوْلِهِمْ عَلَىٰ مَرْيَمَ بُهْتَٰنًا عَظِيمًا ﴿١٥٦﴾ وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا ٱلْمَسِيحَ عِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ ٱللَّهِ ﴾[1].

ومن ثم يصل نزار بالعرب إلى أحط الدرجات وأسفلها بالنزول بهم إلى مرتبة اليهود قتلة الأنبياء، في الوقت الذي يسمو فيه بجمال عبد الناصر إلى درجة الأفضلية على كل الأنبياء والمرسلين (آخر الأنبياء).

ويزيد إمعانا في رسم هذه الصورة الحقيرة للشعب العربي، في معرض تمجيده للرئيس، باستحضار موقف عصيان بني إسرائيل للنبي موسى عليه السلام بعد خروجهم معه من مصر:

نزلتَ علينا كتابا جميلا

ولكننا لا نُجيد القراءة

وسافرتَ فينا لأرض البراءة

ولكننا ما قبِلْنا الرحيلا

تركناك في شمس سيناء وحدكْ

تكلم ربك في الطور وحدكْ

---

(1) النساء/ 154 - 157.

وتَعْرَى وتشقى وتعطش وحدك[1]

ففي هذا المقطع يضع الشاعر مفارقة بين الطرفين بإعطاء جمال عبد الناصر قناع النبي موسى عليه السلام، مع كل معاناته مع بني إسرائيل، وإعطاء الشعب العربي أوصاف هذا الشعب الجاحد الذي أجاب نبي الله حين دعاه للدخول إلى الأرض المقدسة بقوله: ﴿ فَٱذْهَبْ أَنتَ وَرَبُّكَ فَقَٰتِلَآ إِنَّا هَٰهُنَا قَٰعِدُونَ ﴾[2] فحرم الله عليه هذه الأرض.

وبهذا جاء مدحه لهذه الشخصية متضمنا هجاء مقذعا للشعب العربي، من جهة، ومغرقا في المبالغة والتقديس، من جهة أخرى. وهو ما يجعلنا نشكك في الدوافع الثورية لامتداحها، ونرجح فهمها في إطار العلاقة التي كانت تربط الشاعر بالرئيس. هذه العلاقة التي تنطوي على صنيع كان قد أسداه جمال عبد الناصر إلى نزار، يتمثل في رفع الحظر الذي كان مضروبا عليه وعلى أشعاره في مصر بعد نشر قصيدته "هوامش على دفتر النكسة" سنة 1967. وهو الحظر الذي لم يتحمله الشاعر، فبعث برسالة استجداء إلى الرئيس يقول في آخرها متوسلا: "يا سيدي الرئيس، لا أريد أن أصدق أن مثلك يعاقب النازف على نزيفه، والمجروح على جراحه، ويسمح باضطهاد شاعر عربي أراد أن يكون شريفا وشجاعا في مواجهة نفسه وأمته، فدفع ثمن صدقه وشجاعته.

يا سيدي الرئيس

لا أصدق أن يحدث هذا في عصرك"[3].

فجاء قرار رفع الحظر بخط جمال عبد الناصر على الشكل التالي:

1- لم أقرأ قصيدة نزار قباني إلا في النسخة التي أرسلها إلي. وأنا لا أجد أي وجه من وجوه الاعتراض عليها.

2- تلغى كل التدابير التي تكون اتخذت خطأ بحق الشاعر ومؤلفاته،

---

(1) جمال عبد الناصر، نزار قباني، 356/3.

(2) المائدة/ 24.

(3) نزار قباني، 438/7.

ويطلب إلى وزارة الإعلام السماح بتداول القصيدة.

3- يدخل الشاعر نزار قباني إلى الجمهورية العربية المتحدة، ويكرم فيها كما كان في السابق"[1].

يقول نزار: "بعد كلمات جمال عبد الناصر تغير الطقس وتغير اتجاه الرياح، وتفرق المشاغبون وانكسرت طبولهم ودخلت (الهوامش) إلى مصر بحماية عبد الناصر، ورجعت أنا إلى القاهرة مرة بعد مرة"[2].

ألا يحق لنا أن نقول بعد هذا بأن هذا الصنيع قد قرب الرئيس إلى قلب الشاعر، فجعله ذلك يكيل له كل هذا المديح الذي وصل به إلى مبالغات غير محمودة؟ وإلا، فلماذا لم نجد لهذا المديح أثرا بعد صد العدوان الثلاثي سنة 1956، ولم يأت إلا على شكل مَرَاثٍ بعد وفاة الرئيس وبعد رفع الحظر على نشر الهوامش؟

ومهما يكن الأمر، فإن حديث نزار عن جمال عبد الناصر لم يكن ذا هدف تحريضي للشعب العربي باستلهام روحه الثورية. إلا أن هذا في ذاته ليس عيبا، إنما العيب في تلك المبالغات المشينة التي أوصلت هذه الشخصية في عين الشاعر إلى درجة ختم النبوة، وفي اتخاذها سبيلا لإحباط روح الشعب العربي وإذلاله وتحقيره.

*****

وبعد، فما هي الرسالة التي قدمها نزار قباني للقارئ العربي في معجمه السياسي؟

إن ما قمنا به من دراسة لهذا المعجم في هذا الفصل يؤكد أنه يمكن تقسيم سياقاته الشعرية إلى ثلاثة أجزاء:

1) جزء كبير منه يحمل هجاء مرا وقاسيا للشعب العربي وللوطن العربي.

2) جزء كبير منه محمل بحمولة جنسية، لا همّ له إلا تسويق الجسد الأنثوي وتعريته للمزيد من الانتشار بين أوساط المراهقين.

---

(1) نفسه، 439/7.

(2) نفسه، 439/7.

3) جزء صغير منه يحمل همّ التغيير البنّاء، لكن الشاعر لم يقم بتطويره، وارتدّ في أغلب الأحيان إلى تكريس الاتجاهين الأولين.

وإذا تركنا جزأه الموظف في سياق الجنس جانبا وأضفناه إلى شعره الغزلي الغالب والحافل بالدعوة إلى العري وتحرير العلاقات الجنسية، فإن جزأه السياسي قد جاء حاملا لرسالة سلبية مدمرة، وهو ما يجعلنا نقول مع شاكر النابلسي بأن نزارا "قد كرس معاني الهزيمة في شعر سياسي انهزامي"[1].

فلماذا إذن كتب نزار هذا النوع من الشعر، بما أنه لم يكن يحمل همّ الثورة ولا يمثل نموذج الشاعر المتمرد[2]، إذ أنه استُقبِل بطرق رسمية في أغلب الدول العربية وبقيت دواوينه تباع "في الأماكن التي تباع فيها الأطعمة والأشربة"؟[3].

لا شك في أن الشاعر كان مسكونا دائما بهاجس العرض والطلب والاستجابة لما "يطلبه القراء"، وهو الثائر على "مورفين ما يطلبه المستمعون"[4]. ولهذا كانت الأحداث السياسية الكبرى في الوطن العربي تفرض عليه الاستجابة لهذا الغضب الشعبي المطبوع بالانفعال، فجاء شعره مطبوعا بهذا الانفعال ومستجيبا لهذا الغضب وهذا الهم[5]. يقول شاكر النابلسي موضحا الهاجس التجاري في كتابة نزار لهذا النوع من الشعر: "تصوروا لو أن نزارا مثلا ظل يلعب طوال هذه السنوات ببطاقات المرأة التي عرفناها: بطاقة فساتينها وبطاقة عطورها وبطاقة شعرها وغير ذلك. فماذا كان ممكنا أن يحدث له، خاصة في منتصف الستينات، وقد اشتعل الكفاح الفلسطيني المسلح، وقامت حرب الاستنزاف، ثم مات عبد الناصر في مطلع السبعينات، ثم جاءت النكبة العربية الكبرى في لبنان! لقد كان مؤكدا بأن نزارا كشاعر [كذا] سوف يخف سطوعه وتخفت نجوميته وتقل

(1) الضوء واللعبة، ص 511.

(2) فتافيت شاعر، ص 125.

(3) الضوء واللعبة، ص 627.

(4) نزار قباني، 433/7.

(5) لا يستثني جهاد فاضل مراثي الشاعر في جمال عبد الناصر من هذا التوجه في الاستجابة لانفعالات الجماهير وركوب الموجة التي ترضيها. انظر فتافيت شاعر، ص 82 - 83.

شعبيته وتنخفض مبيعات دواوينه، حيث تكون الفرصة مواتية للشعراء العرب الآخرين الذين سيركبون الموجة الجديدة"[1].

وإذا كان الاعتراف هو الدليل الذي لا يُحتاج معه إلى دليل، فإن نزارا نفسه يؤكد هاجس الاستجابة لقانون العرض والطلب في اهتمامه بشعر السياسة، حيث يقول في حوار أجراه معه ياسين رفاعية سنة 1988: "إنني لا أستغرب هذا التحول في شعري وفي أفكاري وفي مواقفي. فالجمهور العربي أصبح وحشا سياسيا لا يقف في وجه شهيته شيء. فإذا لم تطعمه قصيدة سياسية أكلك"[2]. ومن أجل ألا يأكل الوحشُ الشاعرَ فقد أطعمه شعرا طافحا بالهجاء والشتيمة.

---

(1) الضوء واللعبة، ص 483.

(2) نزار قباني، 8 / 530 - 531.

الفصل الرابع: المعجم الديني

يحتل المعجم الديني مساحة ضيقة من شعر نزار، إذا قارناه بمعجمي الغزل والسياسة اللذين يهيمنان على معجمه الشعري. ولعل هذا يوضح لنا أن نزارا لم يكن مشغولا بتقديم رسالة دينية إلى القارئ العربي تخاطب فيه شعوره الإسلامي وتهدف إلى استنهاض همته، من خلال تحريك هذا الشعور، بقدر ما كان مشغولا بالبحث عن السبل التي تجعل شعره مقروءا ومنتشرا على أوسع نطاق.

وهذا الأمر هو الذي سنسعى إلى التأكد من صحته في هذا الفصل من خلال دراسة التجليات السياقية لهذا المعجم الذي يمكن تقسيمه إلى أربعة حقول دلالية هي: حقل مصطلحات التدين (ونأخذ منها مصطلحين هما العبادة والصلاة) وحقل الرموز الدينية (ويضم أسماء الأنبياء: الرسول صلى الله عليه وسلم وعيسى وموسى عليهما السلام، إضافة إلى أهل الكهف) وحقل التصوف وحقل الذات الإلهية وأسماء الله الحسنى.

1 - العبادة والصلاة:

جاء في لسان العرب: "عبدَ الله يعبده عبادة ومَعْبدًا ومَعْبَدَةً: تألّه له (...) والتعبد: التنسُّكُ. والعبادة: الطاعة (...) ومعنى العبادة في اللغة: الطاعة مع الخضوع"[1]. وفي المعجم الوسيط: "العبادة: الخضوع للإله على وجه التعظيم"[2]. وهكذا ترتبط العبادة في التصور الإسلامي بالخضوع لله عز وجل وحده وطاعته. وفي القرآن الكريم تدعو الآيات التي فيها ذكر للفظ العبادة أو أحد مشتقاته، بشكل

---

(1) لسان العرب، 272/3 وما بعدها (عبد).

(2) المعجم الوسيط، 600/2.

صريح أو ضمني، إلى إخلاص العبادة لله وحده، وتقرع كلَّ من يتوجه بها إلى غيره وتعتبر ذلك شركا به تعالى وكفرا: ﴿ لَقَدْ كَفَرَ ٱلَّذِينَ قَالُوٓاْ إِنَّ ٱللَّهَ هُوَ ٱلْمَسِيحُ ٱبْنُ مَرْيَمَ ۖ وَقَالَ ٱلْمَسِيحُ يَٰبَنِىٓ إِسْرَٰٓءِيلَ ٱعْبُدُواْ ٱللَّهَ رَبِّى وَرَبَّكُمْ ۖ إِنَّهُۥ مَن يُشْرِكْ بِٱللَّهِ فَقَدْ حَرَّمَ ٱللَّهُ عَلَيْهِ ٱلْجَنَّةَ وَمَأْوَىٰهُ ٱلنَّارُ ۖ ﴾[1].

﴿ ۞ وَٱعْبُدُواْ ٱللَّهَ وَلَا تُشْرِكُواْ بِهِۦ شَيْـًٔا ۖ ﴾[2].

أما نزار فقد عرف عنده لفظ العبادة انزياحا عن هذا المعنى، ليتخذ دلالات لا علاقة لها بعبادة الله تعالى. منها عبادة الذات التي تفضُل عنده كل عبادة سواها:

مارستُ ألف عبادة وعبادة ... فوجدت أفضلها عبادةَ ذاتي[3].

وعبادة الحب:

هذا الهوى ضوء بداخلنا ... ورفيقنا ورفيق نجوانا

طفل نداريه ونعبده ... مهما بكى معنا وأبكانا[4].

غير أن أكثر أنواع العبادة عنده عبادة المرأة:

تراني أحبك؟ لا، لا، محال ... أنا لا أحب ولا أُغرَمُ

إلى أن يضيق فؤادي بسري ... أُلِحُّ، وأرجو، وأستفهمُ

فيهمس لي: أنت تعبدها ... لماذا تكابر أو تكتمُ؟[5]

فحب المرأة قد وصل بالشاعر إلى درجة العبادة، منصّبا إياها في مقام الألوهية.

ويخرج الشاعر من هذا المعنى العام لعبادة المرأة إلى عبادة أعضائها، فنجده يعبد يدها:

لم أتصور أن يكون على اليد ... التي عبدتها مقتلي[6]

---

(1) المائدة / 72.

(2) النساء / 36.

(3) الرسم بالكلمات، نزار قباني، 466/1.

(4) بعد العاصفة، نزار قباني، 488/1.

(5) مكابرة، نزار قباني، 23/1.

(6) خاتم الخطبة، نزار قباني، 53/1.

ويعبد شعرها فيتفانى في عبادته:

هل تعرفين؟

لماذا أستميت في عبادة شعرك

لأن تفاصيل قصتنا

من أول سطر إلى آخر سطر فيها

منقوشة عليه

شعرك، هو دفتر مذكراتنا

فلا تتركي أحدا

يسرق هذا الدفتر[1].

كما يعبد عينيها:

إنني أعبد عينيك فلا   تُنْبِئي الليل بهذا الخبر[2].

ويضفي على هذه اللفظة معاني تُدخلها في باب الجنس، بتوجيه عبادته إلى بعض أعضاء الجسد، في حال تمردها، وتوجيهها أيضا إلى أعضاء ارتبطت في معجمه الغزلي بالشهوة والدعوة إلى العري، كالنهد:

قـد أدركـتْ ذوقـي ومـا   مـن النـساء أعـبدُ:

فـشعرُها كمـا أحـب   مهمـل مـبدَّدُ

ونهـدها كـسلَّةٍ   مـن ياسـمين يقعـدُ[3].

حيث تستجيب المرأة لذوق الشاعر المتمثل في عبادة الجسد، لتقوم بتبديد شعرها وإهماله وتعرية نهديها، فتكون استجابتها تلك استجابة لغريزته وغريزتها أيضا:

كانت تئن مثلما   يئن ذهب مجهَدُ[4].

وفي قصيدة (نهداك) يعلن عبادته لنهدي المرأة، رابطا ذلك بالسياق الجنسي

---

(1) مائة رسالة حب، نزار قباني، 432/2.

(2) 22 نيسان، نزار قباني، 226/1.

(3) عند امرأة، نزار قباني، 171/1.

(4) نفسه، 170/1.

صنمان عاجيان قد ماجا ببحر مضرم

صنمان، إني أعبد الأصنام رغم تأثمي[1].

ويهذا يكون لفظ العبادة عند نزار قد وظف في سياقات تخرج به عن عبادة الله تعالى إلى مجال تأخذ فيه أعضاء جسد المرأة موقع الصدارة. وهو ما يسقطه في نظرة أدونيس التي ترى في جسد المرأة شيئا يُعبد[2]، مع أن أدونيس يجعل من عبادة الجسد سبيلا للتحرر من عبادة الله وجعله "كشيخ يموت"[3]، لكون هذه العبادة تحد في نظره من طاقة الذات الإبداعية[4]، بينما تكتسي عبادة الجسد عند نزار معاني جنسية تهدف إلى تمجيد جسد المرأة، باعتباره منبعا للشهوة، والدعوة إلى تعريته وتحرره، دون أن يصل بهذه الدعوة إلى إلغاء العبودية لله.

وتعد الصلاة في التصور الإسلامي شكلا من أشكال العبادة التي لا يجب أن يتوجه بها العبد لغير الله تعالى: ﴿ قُلْ إِنَّ صَلَاتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ۝ لَا شَرِيكَ لَهُ وَبِذَٰلِكَ أُمِرْتُ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُسْلِمِينَ ۝ ﴾[5].

غير أن نزارا يخرج بها من هذا المجال الإيماني ليدخلها إلى ميدان الغزل حيث يصير الحب صلاة:

أشهدُ أنْ لا امرأةً

تمكنت أن ترفع الحب إلى مرتبة الصلاةِ

إلا أنتِ

إلا أنتِ

(1) نهداك، نزار قباني، 69/1.

(2) أدونيس والخطاب الصوفي، خالد بلقاسم، ص 156 - 157.

(3) مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف، الأعمال الكاملة، أدونيس، 266/2.

(4) أدونيس والخطاب الصوفي، ص 162.

(5) الأنعام / 162 - 163.

إلا أنتِ[1].

ويصير انسدال شعر الحبيبة على ركبتي الحبيب صلاة يقدمها له في خشوع:

أخاف أموتُ أخاف أذوبُ

كقطعة شمع على ساعديكْ

فكيف ستنسى الحريرْ؟

وتنسى صلاة الحرير على ركبتيكْ[2].

وأغلب السياقات التي تتجلى فيها هذه المفردة تكون فيها موجهة إلى أعضاء جسد المرأة، فيكون جمال وجهها باعثا لإقامة الصلاة من أجله:

معك لا توجد مشكلة

إن مشكلتي هي مع الأبجدية

مع ثمان وعشرين حرفا لا تكفيني لتغطية بوصة

واحدة من مساحات أنوثتك

ولا تكفيني لإقامة صلاة شكر واحدة لوجهك

الجميل[3].

كما يوجه الشاعر صلاته إلى جمال يدي المرأة وبياضهما:

يا ذات اليدين اللتين تربتا في العز والدلال

علميني ماذا أقول لحرسك

حتى يسمحوا لي بالدخول إلى قاعة العرش

لأقدم ولائي لأصابعك الخرافية التكوين

وأتلو صلواتي أمام أغلى شمعدانين من الفضه

في تاريخ الكنائس البيزنطية[4].

---

(1) أشهد أن لا امرأة إلا أنت، نزار قباني، 752/2.

(2) تعود شعري عليك، نزار قباني، 528/1.

(3) حب استثنائي لامرأة استثنائية، نزار قباني، 601/2.

(4) حوار مع يدين أرستقراطيتين، نزار قباني، 284/4.

غير أن أبرز أنواع الصلاة التي يوجهها نزار إلى جسد المرأة هي تلك التي يوجهها إليه وهو في حال العري الكامل:

أرسم ظهر امرأة عاريةٍ
فيسقط الثلج على ستائري
وتنبت الحنطة من أظافري
ويترك الحمام فوق شرفتي
ريشا وأغنياتْ
وتُقرع الأجراسُ
في صباح يوم السبتِ
تدعو الناس للصلاةْ
وتبدأ الحياةْ[1]

فهذه الصلاة التي يوحي جوها بجو الصلاة المسيحية (قرع الأجراس) إنما هي صلاة للجسد العاري. وبما أنها كذلك، فهي عند الشاعر مصدر الحياة ومبدأها، لأنها بداية لتحرير هذا الجسد بإدخاله في حالة العري الكامل (أرسم ظهر امرأة عارية...).

وهكذا تخضع هذه اللفظة للسياق نفسه المرتبط بالمرأة والممجد لجسدها والداعي إلى تعريته وتحريره من قيود الشريعة والأخلاق.

وبهذا تتجرد مفردتا العبادة والصلاة معا عند نزار من حمولتهما الدينية التي تفرض الإخلاص بهما لله تعالى، لتدخلا في سياق غزلي يسعى إلى تكريس الفحش والإباحية.

2 - الله جل جلاله وأسماؤه الحسنى:

خرج اسم الجلالة في كثير من الأحيان عند نزار عن معناه الديني الدال على التعظيم والتفرد بصفات الكمال والتنزيه عن الأشباه. فجاء في بعض السياقات دالا

(1) خمسون عاما في مديح النساء، ص 86.

على تأليه الإنسان، كقوله معبرا عن رغبته في بلوغ مرتبة الألوهية:

ملِكٌ أنا لو تصبحين حبيبتي ... أغزو الشموس مراكبا وخيولا

لا تخجلي مني، فهذي فرصتي ... لأكون ربا أو أكون رسولا[1]

حيث يرتبط بلوغ هذه المرتبة بفوز الشاعر بحب المرأة.

وكانت المرأة موضعا للتشبيه بالذات الإلهية، عند نزار، واتصافها بصفات الربوبية. ومن ذلك قوله:

يجوز أن تكوني

واحدة من أجمل النساء

دافئةً كالفحم في مواقد الشتاء

وحشيةً كقطة تموء في العراء

آمرة، ناهية، كالرب في السماء[2].

وقد أضفى صفات الربوبية هذه على الحب أيضا، بتشبيهه بالله تعالى في كونه ﴿ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنتُمْ ﴾[3]:

سهِّريني في السراديب التي ليس بها

غير مغنٍ وبيانْ

قرري أنت إلى أينَ

فإن الحب في بيروت مثل الله في كل مكانْ[4].

وكانت أسماء الله الحسنى محل انزياح أيضا عند نزار، حيث قام بإسنادها إلى غيره تعالى، كما في قصيدة "السمفونية الجنوبية الخامسة":

سميتكَ الثورة والدهشة والتغييرْ

سميتكَ النقي والتقي والعزيز والقديرْ

سميتكَ الكبيرَ أيها الكبيرْ

(1) قولي أحبك، نزار قباني، 761/2.

(2) يجوز أن تكوني، نزار قباني، 523/1.

(3) الحديد / 4.

(4) بيروت والحب والمطر، نزار قباني، 23/2.

سميتك الجنوب[1].

إذ أسند صفتي العزة والقدرة إلى الجنوب، مضفيا عليه صفة الألوهية. وهما الصفتان اللتان أسندهما بهذا التتابع إلى النهد أيضا، مستحضرا اجتماع مثليهما من صفاته تعالى في فواصل القرآن الكريم:

أريدكِ أنثى

بخطك هذا الصغير الصغيز

ونهدكِ هذا المليء المضيء الجريء

العزيز القدير[2].

غير أن أكثر السياقات التي يتجلى فيها اسم الجلالة شيوعا عنده هي تلك التي يقوم فيها بتجسيم الذات الإلهية وإعطائها صفات بشرية كقوله في قصيدة "تطريز":

مـــن نهـــوندٍ أم رجـــز	أم مـــن جـــراحات الكـــرَزْ؟
مـــن انهـــدال المُخْمـــل	وعـــــزة التخـــــيلِ
كـــنتِ، وقـــال الله لـــي:	أدْمَـــيْتُ فـــيها مِغْوَلِـــي[3]

إذ يتجسد الله تعالى متحدثا إلى الشاعر وشاكيا إليه ما لقيه من عنت ومشقة في "تطريز" هذه المرأة (أدميت فيها معولي). وصفة التعب هاته يراها الشاعر ملازمة للذات الإلهية التي تتقبل آلام الحب، لتصير ذاتا عاشقة، فلا تقوى على تحملها، فتصرخ شاكية متضرعة:

سيدتي

حبك صعبٌ

حبكِ صعبٌ

حبك صعبٌ

---

(1) السمفونية الجنوبية الخامسة، نزار قباني، 66/6.

(2) أريدك أنثى، نزار قباني، 820/2.

(3) تطريز، نزار قباني، 199/1.

لو عانى الربُّ كما عانيتُ

لصاح من البلوى: "يا ربّ"[1].

كما أن حب الشاعر لحبيبته يصير باعثا لنقل السعادة إلى الله "في حجرته"، كما يقول في قصيدة "حين أحبك":

تتكون حين أحبك أودية وجبالْ

تزداد ولادات الأطفالْ

تتشكل جزر في عينيكِ خرافية

ويشاهد أهل الأرض كواكب لم تخطر في بالْ

ويزيد الرزقُ، يزيد العشقُ، تزيد الكتب الشعريّة

ويكون الله سعيدا في حجرته القمريّة[2].

وهكذا لا يصبح الله تعالى متصفا بصفة السعادة فقط، ولكنه يصير متحيزا في المكان أيضا، إذ يملك، ككل الناس، حجرة، إلا أنها حجرة سماوية (قمرية).

ومثلما يقبل الله سبحانه الاتصاف بالسعادة عند نزار فهو يقبل الاتصاف بالحزن أيضا، بل والتعبير عن هذا الحزن بالبكاء و"الإضراب عن الطعام":

رسالتك في صندوق بريدي

شمس أفريقية

وأنا أحبك

على مستوى الهمجية أحبك

على مستوى النار والزلازل أحبك

على مستوى الحمّى والجنون أحبك

فلا تسافري مرة أخرى

لأن الله - منذ رحلتِ - دخل في نوبة بكاء عصبية

---

(1) الرب العاشق، نزار قباني، 4/328.

(2) حين أحبك، نزار قباني، 2/188.

وأضرب عن الطعام[1].

ويصل تجسيم الذات الإلهية وتشبيهها بالإنسان حدا لا مثيل له من الجرأة بإسناد فعل الزواج إليها، حين يقول:

لأنني أحبك

يحدث شيء غير عادي

في تقاليد السماء

يصبح الملائكة أحرارا في ممارسة الحب

ويتزوج الله حبيبته[2]

وهكذا يجعل الشاعر لله سبحانه حبيبة، كما للإنسان، يتزوجها بعد مكابدة. غير أن هذا الزواج نفسه لا يتم إلا بفعل خلاق من الشاعر يتمثل في حبه لحبيبته. وهو الفعل الذي يحرر الله، تعالى، من حرمانه من الزواج بحبيبته، ويكسر التقاليد المتحكمة في السماء، فتشمل هذه الحركة التحريرية الملائكة، فيعلنون الإباحية في علاقاتهم العاطفية ويصبحون "أحرارا في ممارسة الحب". وبهذا يقدم الشاعر صورة مغرقة في التجسيم للذات الإلهية وتطاولا على الملائكة الكرام المنزهين عن الرغبات البشرية والمنشغلين بتسبيح الله وتقديسه ﴿يُسَبِّحُونَ ٱلَّيۡلَ وَٱلنَّهَارَ لَا يَفۡتُرُونَ ۝﴾[3].

وفي إحدى رسائل "مائة رسالة حب" يصبح الله عز وجل صديق للشاعر، قابلا لتلقي رسائل الحب والجواب عنها، ويوزع النساء على الرجال، ويعرّف الشاعر بحبيبته ويذهب إلى بيته، ثم يتجاوز كل هذا فيتصف بالانحياز والتناقض مع الذات:

حين وزع الله النساء على الرجال

وأعطاني إياك

---

(1) مائة رسالة حب، نزار قباني، 562/2.

(2) نفسه، 442/2.

(3) الأنبياء / 20.

شعرت
أنه انحاز بصورة مكشوفة إلي
وخالف كل الكتب السماوية التي ألّفَها
فأعطاني النبيذ وأعطاهم الحنطة
ألبسني الحرير وألبسهم القطن
أهدى إلي الوردة
وأهداهم الغصن
حين عرّفني الله عليك
وذهب إلى بيته
فكرت أن أكتب إليه رسالة
على ورق أزرق
وأضعها في مغلف أزرق
وأغسلها بالدمع الأزرق
أبدأها بعبارة: يا صديقي.
كنت أريد أن أشكره
لأنه اختارك لي
فالله - كما قالوا لي -
لا يستلم إلا رسائل الحب
ولا يجاوب إلا عليها[1].

فهنا يصل تجسيم الذات الإلهية حدودا تعطي الشاعر الجرأة على مخاطبته تعالى كما يخاطب أي صديق (يا صديقي)، وعلى اتهامه بالظلم والانحياز. والله تعالى ينزه ذاته عن ذلك ويصفها بمطلق العدل بين عباده، فيقرر في محكم كتابه أنه ﴿ لَا يَظْلِمُ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ ﴾[2].

(1) مائة رسالة حب، نزار قباني، 402/2 - 403.
(2) النساء / 40.

وبهذا ينزلق الشاعر إلى نفي صفة العدل عن الله تعالى، كما نجد عند شاعر حداثي آخر هو صلاح عبد الصبور الذي يتجرأ على الذات الإلهية فيصفها بالظلم والقسوة:

يا أيها الإلهْ

كم أنت قاسٍ موحِشٌ يا أيها الإلهْ[1].

وتسري ريح التشكيك في شعر نزار، فتتجاوز التشكيك في العدل الإلهي إلى التشكيك في القدرة الإلهية. يقول في قصيدة "فتح":

يا (فتحُ) شابَ الدمع في عيوننا

ولم يزلْ خنجر إسرائيل في ظهورنا

ولم نزل نبحث في الظلام عن قبورنا

ولم نزل كالأمس أغبياءْ

نردد الخرافة البلهاءْ:

(الصبر مفتاح الفرجْ)

ولم نزل نظن أن الله في السماءْ

يعيدنا لدُورنا

ولم نزل نظن أن النصرْ

وليمة تأتي لنا ونحن في سريرنا[2].

فينقلب انتقاد روح التواكل العربي إلى انتقاد خُلُق التوكل على الله الذي لا غنى للمسلم عنه، والتشكيك في قدرة الله تعالى على الإتيان بالنصر، إذ تبدو ثقة الشاعر في قدرة "فتح" أكبر من ثقته في قدرة الله عز وجل.

وتبلغ نزعة التشكيك عنده مداها بالتشكيك في ربوبية الله عز وجل وجعلها محل افتراض:

يا إلهي

---

(1) الناس في بلادي، ديوان صلاح عبد الصبور، 31/1.

(2) فتح، نزار قباني، 145/3.

إن تكنْ ربا حقيقيا فدعْنا عاشقينا[1].

وبهذا يكون اسم الجلالة قد وظف عند نزار في سياقات أغلبها يتراوح بين تأليه المخلوقات وتجسيم الذات الإلهية، بإضفاء صفات إنسانية عليها والتشكيك في صفاته تعالى وفي ألوهيته. هذا إضافة إلى توظيفه في سياقات غزلية، وهو م يزيد من تجريده من حمولته الدينية ليقوم بتوسيع مساحة شعر الغزل عند الشاعر.

3 - أسماء الأنبياء عليهم السلام وأهل الكهف:

أكثر أسماء الأنبياء حضورا في شعر نزار هو اسم المسيح عليه السلام. وقد جاء هذ الحضور على حساب الشخصية الدينية الأولى عند المسلمين، وهي شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم التي لم تحظ إلا بحضور باهت عنده. وهذا وحد يمكن أن يُتخذ دليلا على غياب التوجه الديني الإسلامي في رسالته الشعرية التي يحملها هذا العنصر.

إلا أننا سنزداد تأكدا من صحة هذا الأمر بعد النظر في السياقات الشعرية التي وظفت فيها هذه الشخصية (شخصية المسيح) في الديوان.

ففي قصيدة "منشورات فدائية على جدران إسرائيل" اكتسى حضور شخصية المسيح بعدا رمزيا يشير إلى ما هو أبعد من الشخصية المعروفة:

لقد سرقتمْ وطنا
فصفق العالم للمغامرة
صادرتمُ الألوف من بيوتنا
وبعتمُ الألوف من أطفالنا
فصفق العالَم للسماسرة
سرقتمُ الزيت من الكنائس
سرقتمُ المسيح من منزله في الناصرة
فصفق العالم للمغامرة

(1) أسئلة إلى الله، نزار قباني، 2/65.

وتنصبون مأتما

إذا خطفنا طائرة[1]

الخطاب هنا منشور موجه إلى اليهود. وسرقة المسيح من منزله وإطفاء نور الكنائس إشارة إلى اضطهاد المسيحية في فلسطين، أو هي إشارة إلى سلب هذه الأرض كلها وإطفاء نور الحياة فيها، باعتبارها مهدا للسيد المسيح، خاصة وأن هذا الاضطهاد يشمل الوطن بكل ما يحويه (البيوت - الأطفال...).

وقد تكررت عند الشاعر هذه الصورة المتمثلة في استغلال مولد المسيح بفلسطين لإعطائه دلالة هذا الوطن بأكمله فيما يعانيه من احتلال، حيث يقول بعد مرور عامين على هزيمة حزيران:

مــر عامــان والغــزاة مقــيمو ... نَ وتــاريخ أمتــي أشــلاءُ

مــر عامــان والمــسيح أسـيرٌ ... فـي يـديهم ومـريمُ العـذراءُ[2]

وهكذا يتجلى احتلال أرض فلسطين على أنه أسر للسيد المسيح عليه السلام، بحكم مولده بها. ومن ثم يكون الاعتداء عليها اعتداء عليه، ليحمل هذا المعنى حمولة تحريضية تقوم على مخاطبة الحس الديني عند المسيحيين والمسلمين، على السواء، للنضال من أجل تخليص مهد هذا النبي.

غير أن هذا التحريض قد خرج إلى سياقات أتت فيه هذه الشخصية محملة بدلالات تكرس بعض المعتقدات المسيحية حولها، وخاصة تلك المتعلقة بصلبه. يقول في قصيدة "القدس":

من ينقذ المسيح ممن قتلوا المسيح؟

من ينقذ الإنسان؟[3]

إذ يتجلى اليهود هنا قتلة المسيح. وهي دعوى نفاها القرآن الكريم نفيا قاطعا. يقول الله عز وجل متحدثا عن بني إسرائيل: ﴿ وَقُلْنَا لَهُمْ لَا تَعْدُوا فِي السَّبْتِ وَأَخَذْنَا مِنْهُم

(1) منشورات فدائية على جدران إسرائيل، نزار قباني، 180/3.

(2) إفادة في محكمة الشعر، نزار قباني، 406/3.

(3) القدس، نزار قباني، 163/3.

مِيثَٰقًا غَلِيظًا ﴿١٥٤﴾ فَبِمَا نَقْضِهِم مِّيثَٰقَهُمْ وَكُفْرِهِم بِـَٔايَٰتِ ٱللَّهِ وَقَتْلِهِمُ ٱلْأَنۢبِيَآءَ بِغَيْرِ حَقٍّ وَقَوْلِهِمْ قُلُوبُنَا غُلْفٌۢ ۚ بَلْ طَبَعَ ٱللَّهُ عَلَيْهَا بِكُفْرِهِمْ فَلَا يُؤْمِنُونَ إِلَّا قَلِيلًا ﴿١٥٥﴾ وَبِكُفْرِهِمْ وَقَوْلِهِمْ عَلَىٰ مَرْيَمَ بُهْتَٰنًا عَظِيمًا ﴿١٥٦﴾ وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا ٱلْمَسِيحَ عِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ ٱللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ ۚ وَإِنَّ ٱلَّذِينَ ٱخْتَلَفُوا۟ فِيهِ لَفِى شَكٍّ مِّنْهُ ۚ مَا لَهُم بِهِۦ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا ٱتِّبَاعَ ٱلظَّنِّ ۚ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًۢا ﴿١٥٧﴾ بَل رَّفَعَهُ ٱللَّهُ إِلَيْهِ ۚ وَكَانَ ٱللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا ﴿١٥٨﴾ ﴾[1].

ومما قاله ابن كثير في تفسير ما يقرره الله تعالى من عدم صلب المسيح: "قال ابن إسحاق: وحدثني رجل كان نصرانيا فأسلم، أن عيسى حين جاءه من الله: إني رافعك إلي، قال: يا معشر الحواريين أيكم يحب أن يكون رفيقي في الجنة حتى يشبّه للقوم في صورتي فيقتلوه في مكاني؟ فقال سرجس: أنا يا روح الله. قال: فاجلس في مجلسي. فجلس فيه، ورفع عيسى عليه السلام، فدخلوا عليه فأخذوه فصلبوه، فكان هو الذي صلبوه وشبه لهم به، وكانت عِدتهم حين دخلوا مع عيسى معلومة، قد رأوهم فأحصوا عدتهم، فلما دخلوا عليهم ليأخذوه وجدوا عيسى وأصحابه فيما يرون وفقدوا رجلا من العدة فهو الذي اختلفوا فيه"[2].

وقد استمر الشاعر في الرجوع إلى أصل العقيدة المسيحية المحرفة في رسم صورة المسيح عليه السلام باستحضار حادثة الصلب المزعوم. يقول في قصيدة "راشيل وأخواتها":

وجه قانا
شاحب اللون كما وجهُ يسوعْ
وهواء البحر في نيسانَ
أمطارُ دماء ودموعْ[3].

فصفة الحزن المميزة للسيد المسيح عليه السلام مرتبطة في الإنجيل بحادثة

(1) النساء / 154 - 158.

(2) تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، 520/1.

(3) تنويعات نزارية على مقام العشق، ص 263.

الصلب، حيث يحكي أنه عندما اقترب موعد صلبه اصطحب تلامذته "**إلى ضيعة يقال لها جثسيماني، فقال للتلاميذ: اجلسوا ها هنا حتى أمضي وأصلي هناك. ثم أخذ معه بطرس وابني زبدي وابتدأ يحزن ويكتئب. فقال لهم: نفسي حزينة جدا حتى الموت**"[1].

وكذلك يحمل اسم يسوع إحالات مسيحية ترتبط بهذه الحادثة، إذ يدل على معنى المخلِّص[2]. ويذكر الإنجيل أن هذا الاسم أوحاه الله في رؤيا إلى يوسف زوج مريم. فقال له ملَك الرؤيا: "ستلد ابنا وتدعو اسمه يسوع، **لأنه يخلِّص شعبه من خطاياهم**"[3]. وكل هذا إشارة إلى عقيدة الخلاص المسيحية التي يجسدها المسيح بقبوله للصلب.

ويستحضر الشاعر حادثة القيامة المزعومة التي ترتبط بحادثة الصلب، فيقول في قصيدة "فتح":

جاءت إلينا فتحْ

كوردة جميلة طالعة من جرحْ

كنبع ماء بارد يروي صحارى ملْحْ

وفجأة ثرنا على أكفاننا وقمنا

وفجأة

كالسيد المسيح بعد موتنا نهضنا[4]

فمفهوم القيامة العربية التي تحققت بمجيء حركة المقاومة (فتح) استوحاه الشاعر من قيامة السيد المسيح التي تزعم الرواية المسيحية أنها حدثت بعد ثلاثة أيام من صلبه: "**ثم في أول الأسبوع أول الفجر أتين [النساء اللواتي أعددن له الحنوط والأطياب] إلى القبر حاملات الحنوط الذي أعددنه ومعهن أناس. فوجدن**

(1) إنجيل متى، ضمن الكتاب المقدس (كتب العهد القديم والعهد الجديد)، العهد الجديد، الإصحاح 26، ص 49 - 50.

(2) الموسوعة العربية الميسرة، ص 1981.

(3) إنجيل متى، الإصحاح 1، ص 4.

(4) فتح، نزار قباني، 140/3.

الحجر مدحرجا عن القبر. فدخلن ولم يجدن جسد الرب يسوع. وفيما هن محتارات في ذلك إذا رجلان وقفا بهن بثياب براقة. وإذ كن خائفات ومنكسات وجوههن إلى الأرض قالا لهن: لماذا تطلبن الحي بين الأموات. ليس هو هنا لكنه قام. اذكرن كيف كلمكن وهو بعد في الجليل قائلا إنه ينبغي أن يُسلم ابن الإنسان في أيدي أناس خطاة ويصلب وفي اليوم الثالث يقوم"[1].

وبهذا لم يخرج نزار عن اقتفاء خطى بعض الشعراء المعاصرين في استحضارهم لحادثة صلب المسيح، كأحمد عبد المعطي حجازي في قصيدة "أناشيد"[2] وبدر شاكر السياب في قصيدة "المسيح بعد الصلب"[3].

وبجانب هذا السياق الثوري الذي تم فيه استحضار حادثة الصلب المزعوم، فقد قام الشاعر بتوظيفها في سياق جنسي أيضا مرتبط بجسد المرأة، حيث يقول في قصيدة "بيروت والحب والمطر":

طارحيني الحبَّ تحت الرعد والبرق

وإيقاع المزاريبِ امنحيني وطنا في معطف الفرو الرماديِّ

اصلبيني بين نهديكِ مسيحًا

عمِّديني بمياه الورد والآس وعطر البيلسانْ[4]

فاستحضار حادثة الصلب هنا مطبوع بطابع الجنس (بين النهدين). وهي الدلالة نفسها التي تكتسيها عادة التعميد التي جاءت مقترنة بالصلب على جسد المرأة.

وهكذا تكون الصورة التي رسمها نزار للسيد المسيح مستمدة في أغلب جوانبها من أصول مسيحية، وهو ما يشكل انحرافا عن الصورة الحقيقية التي يرسمها له القرآن الكريم، الأمر الذي يساهم في تأزيم الرسالة الشعرية للمعجم

---

(1) إنجيل لوقا، ضمن الكتاب المقدس (العهد الجديد)، الإصحاح 24، ص 142.

(2) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص 353.

(3) ديوان بدر شاكر السياب، 457/1.

(4) بيروت والحب والمطر، نزار قباني، 20/2.

الديني عند الشاعر. هذا التأزيم الذي يزيد من حدته توظيف هذه الشخصية ضمن سياقات جنسية فاحشة.

واهتم نزار باستلهام شخصية النبي موسى عليه السلام استلهاما تقل نسبته عن نسبة استلهام شخصية المسيح عليه السلام. وهو في بعض السياقات يتخذ اسم "النبي" الذي تدل عليه "العصا" أو "التوراة". يقول في قصيدة "تريدين":

تريدين من شنغهاي الحريرَ

ومن أصفهان جلود الفِراءْ

ولستُ نبيا من الأنبياءْ

لألقي عصايَ

فينشقُّ بحرٌ

ويولد بين الغمائم قصرٌ

جميع حجارته من ضياءْ[1].

فالشاعر يستحضر حادثة شق موسى عليه السلام للبحر بإذن الله عند خروجه من مصر مع بني إسرائيل فارين من فرعون وجنوده، باعتبارها معجزة لا يستطيع تحقيقها ولا تحقيق مثلها من المعجزات التي تطالبه بها هذه المرأة.

وفي قصيدة "منشورات فدائية على جدران إسرائيل" يتجلى موسى عليه السلام باعتباره نبيا لبني إسرائيل يدل عليه التوراة والطور:

ننصحكم أن تحملوا توراتَكُم

وتتبعوا نبيكم للطورْ

فما لكم خبز هنا، ولا لكم حضورْ[2]

الخطاب موجه، كما في القصيدة كلها، لليهود. وفيه إصرار على إخراجهم من الأرض المقدسة كارهين أو يخرجوا طائعين. وفي هذا الخروج استحضار لمواعدة الله تعالى موسى عليه السلام جانب الطور بعد خروجه من مصر برفقة بني إسرائيل. وهو

(1) تريدين، نزار قباني، 515/1.

(2) منشورات فدائية على جدران إسرائيل، نزار قباني، 177/3.

الحدث الذي أشار إليه القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ يَٰبَنِىٓ إِسۡرَٰٓءِيلَ قَدۡ أَنجَيۡنَٰكُم مِّنۡ عَدُوِّكُمۡ وَوَٰعَدۡنَٰكُمۡ جَانِبَ ٱلطُّورِ ٱلۡأَيۡمَنَ وَنَزَّلۡنَا عَلَيۡكُمُ ٱلۡمَنَّ وَٱلسَّلۡوَىٰ ۝٨٠ ﴾[1].

يقول سيد قطب في جانب من تفسيره لهذه الآية: "ومواعدتهم جانب الطور الأيمن يشار إليها هنا على أنها أمر واقع، وكانت مواعدة لموسى عليه السلام، بعد خروجهم من مصر، أن يأتي إلى الطور بعد أربعين ليلة يتهيأ فيها للقاء ربه ليسمع ما يوحى إليه في الألواح من أمور العقيدة والشريعة المنظمة لهذا الشعب الذي كتب له دورا يؤديه في الأرض المقدسة بعد الخروج من مصر"[2].

وبذلك كانت مواعدة الطور في القرآن الكريم تهيئا لبداية عهد جديد لبني إسرائيل يتميز بالتنظيم على أساس الشريعة والاستعداد لدخول الأرض المقدسة. وهذا مخالف للحمولة السلبية التي أكسبها إياها السياق الشعري عند نزار بجعلها مرادفة للتيه. هذا إضافة إلى أن السياق الشعري لهذا الحدث جاء حاملا لدلالة الطرد من الأرض المقدسة. وهو طرد يشمل حتى نبي الله موسى، باعتباره واحدا من اليهود، غير مرغوب في وجوده. ومن ثم يكون استحضار هذه الشخصية استحضارا سلبيا لا يميز فيه الشاعر بين بني إسرائيل العصاة الجاحدين وبين نبي بني إسرائيل الذي هو كليم الله.

وفي القصيدة نفسها يستحضر نزار معجزات موسى عليه السلام في مخاطبته لليهود وتصوير ضعفهم أمام قوة العزيمة والإصرار العربيين على النصر:

لأن موسى قُطِعتْ يداهْ

ولم يعد يتقن فن السحرْ

لأن موسى كُسِرتْ عصاهْ

ولم يعد بوسعهِ

شق مياه البحرْ

---

(1) طه / 80.

(2) في ظلال القرآن، سيد قطب، 4/ 2345.

لأنكم لستم كأمريكا

ولسنا كالهنود الحمْرْ

فسوف تهلكون عن آخركم

فوق صحارى مصرْ[1].

ففي هذا المقطع استحضار لمعجزات موسى عليه السلام: شق البحر ووضع يده في جيبه لتخرج بيضاء من غير سوء، وإلقاء العصا لتصير حية تسعى. وهي كلها معجزات أخبر القرآن الكريم بوقوعها حقيقة لا تخيلا. فأما المعجزة الأولى فتأكدت بحادثة شق البحر ومجاوزة بني إسرائيل له ونجاتهم من فرعون وجنوده. وأما الأخريان فيؤكد صحتهما قوله تعالى: ﴿ فَأَلْقَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ ﴿١٠٧﴾ وَنَزَعَ يَدَهُۥ فَإِذَا هِيَ بَيْضَآءُ لِلنَّٰظِرِينَ ﴿١٠٨﴾ ﴾[2].

قال ابن كثير في تفسير الآية الأولى: "فتحولت حية عظيمة فاغرة فاها مسرعة إلى فرعون، فلما رآها فرعون أنها قاصدة إليه اقتحم عن سريره واستغاث بموسى أن يكفها عنه ففعل"[3]. وعندما نعود إلى نزار نجده يصف عمل موسى عليه السلام بالسحر. قال ابن منظور: "السحر عمل تُقُرِّبَ فيه إلى الشيطان وبمعونةٍ منه (...) وأصل السحر صرف الشيء عن حقيقته إلى غيره. فكأن الساحر لما رأى الباطل في صورة الحق وخيل الشيء على غير حقيقته قد سحر الشيء عن وجهه أي صرفه"[4].

فالسحر إذن فيه مناقضة للواقع وتخييل له على غير حقيقته، كما أن فيه تقربا إلى الشيطان واستعانة به. ولم يكن هذا من عمل موسى عليه السلام، إنما هي معجزات ربانية واقعة على الحقيقة لا على التخيل. وإنما السحر تهمة أطلقها عليه فرعون، مثلما وصف المشركون رسول الإسلام عليه صلوات الله بالشاعر. يقول سيد قطب موضحا هذا الأمر في تفسير قوله تعالى حكاية عن فرعون: ﴿ وَلَقَدْ أَرَيْنَٰهُ

(1) منشورات فدائية على جدران إسرائيل، نزار قباني، 170/3.

(2) الأعراف / 107 - 108.

(3) تفسير القرآن العظيم، 749/2.

(4) لسان العرب، 348/4 (سحر).

ءَايَٰتِنَا كُلَّهَا فَكَذَّبَ وَأَبَىٰ ۝ قَالَ أَجِئْتَنَا لِتُخْرِجَنَا مِنْ أَرْضِنَا بِسِحْرِكَ يَٰمُوسَىٰ ۝ فَلَنَأْتِيَنَّكَ بِسِحْرٍ مِّثْلِهِۦ ﴾[1]: "لم يمض فرعون في الجدل لأن حجة موسى عليه السلام فيه واضحة وسلطانه فيه قوي. وهو يستمد حجته من آيات الله في الكون ومن آياته الخاصة معه. إنما لجأ إلى اتهام موسى بالسحر الذي يجعل العصا حية تسعى ويحيل اليد بيضاء من غير سوء. وقد كان السحر أقرب خاطر إلى فرعون لأنه منتشر في ذلك الوقت في مصر. وهاتان الآيتان أقرب في طبيعتهما إلى المعروف من السحر، وهو تخييل لا حقيقة، وخداع للبصر والحواس قد يصل إلى خداع الإحساس، فينشئ فيه آثارا محسوسة كآثار الحقيقة، كما يشاهد من رؤية الإنسان لأشياء لا وجود لها، أو في صورة غير صورتها، وما يشاهد من تأثر المسحور أحيانا تأثرات عصبية وجسدية كما لو كان الأثر الواقع عليه حقيقة. وليس من هذا النوع آيتا موسى، إنما هما من صنع القدرة المبدعة المحولة للأشياء حقا تحويلا وقتيا أو دائما"[2].

وإذا كان السحر من خلال هذا مناقضا للنبوة، فإن موسى عليه السلام قد استحال عند نزار من نبي مكلف برسالة سماوية عظيمة إلى ساحر يأتي بالخوارق لقيادة بني إسرائيل. وليس في هذا المقطع ما يدل على صفة النبوة المستوجبة للتعظيم.

وكذلك يبني الشاعر توعده لبني إسرائيل بالهلاك على فقدان موسى عليه السلام لقوته السحرية، التي بها كانوا يستقوون، واستحالتها إلى وهن وضعف شديد (قطعت يداه - كسرت عصاه). وهو ما يؤدي إلى انتقاص من هذه الشخصية بحشرها في زمرة هؤلاء العصاة ونفي صفة النبوة عنها، ووصفها بالسحر.

ومن ثم يكون استحضار نزار لشخصية موسى عليه السلام في عمومه استحضارا سلبيا يفتقر إلى الرؤية الإيمانية الواضحة التي توفيها ما هي أهل له من تعظيم وتستلهم مواقف الإيمان والقوة فيها، ليعدها في عداد أعداء الأمة، وفي عداد

---

(1) طه / 56 - 58.

(2) في ظلال القرآن، سيد قطب، 2340/4.

السحرة.

وتعد شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم من أقل الشخصيات الدينية حضورا في شعر نزار. وهذا راجع بالأساس إلى أن الخطاب الديني الإسلامي لا يمثل هدفا في توجه هذا الشعر. ومع ذلك تعد هذه الشخصية هي الوحيدة، من بين الشخصيات النبوية، التي قلّ توظيفها في مجال الغزل، إذ وظفت في سياقات توحي بالثورية والالتزام بحب الوطن وتحريره، على قلّتها في الديوان. ومن ذلك ما قام به الشاعر من استلهام هذه الشخصية في قصيدة "منشورات فدائية على جدران إسرائيل":

فهذه بلادنا
فيها وُجدنا منذ فجر العمْرْ
فيها لعبنا وعشقنا
وكتبنا الشعْرْ
مشرِّشون نحن في خلجانها
مثل حشيش البحْرْ
مشرشون نحن في تاريخها
في خبزها المرقوق في زيتونها
في قمحها المصفرّ
مشرشون نحن في وجدانها
باقون في آذارها
باقون في نيسانها
باقون كالحفر على صلبانها
باقون في نبيها الكريم، في قرآنها
وفي الوصايا العشْرْ[1]

فأرض فلسطين هنا تتجلى أرضا للديانات السماوية الثلاث: اليهودية

(1) منشورات فدائية على جدران إسرائيل، نزار قباني، 167/3 - 168.

(الوصايا العشر) والمسيحية (الصلبان) والإسلام (القرآن). وتظهر شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم مقترنة بالقرآن وموصوفة بالكرم (نبينا الكريم)، ومنسوبة أيضا إلى أرض فلسطين، إشارة إلى الصلة الوثيقة التي تربطها بهذه الأرض من خلال حادثة الإسراء إلى المسجد الأقصى والعروج منه إلى السماء.

وقد شكلت حادثة الإسراء والمعراج مجالا لاستلهام هذه الشخصية في قصيدة أخرى هي قصيدة "القدس" التي يقول فيها مخاطبا هذه المدينة السليبة:

يا قدس، يا منارة الشرائعْ

يا طفلة جميلة محروقة الأصابعْ

حزينةٌ عيناكِ يا مدينة البتولْ

يا واحة ظليلةً مر بها الرسولْ[1].

فمخاطبة القدس في هذا السياق هي مخاطبة للوجدان الديني للمسلمين، مثلما هي مخاطبة لوجدان المسيحيين (مدينة البتول). واستلهام إسراء الرسول صلى الله عليه وسلم وكونها الواحة الظليلة التي مر بها وصلى بمسجدها يحمل من الدلالات الدينية ما يكفي لاستثارة شعور المسلمين من أجل النهوض لتحريرها. غير أن هذه الصورة المشرقة تبقى مساحتها ضيقة عند الشاعر لقلة حضور هذه الشخصية الكريمة في عموم شعره.

ومن الرموز الدينية التي استلهمها نزار، بالإضافة إلى شخصيات الأنبياء عليهم السلام، شخصيات أهل الكهف الذين أشار إليهم القرآن الكريم في سورة الكهف ممتدحا إيمانهم وصبرهم عليه بين قومهم المشركين، فقال الله عز وجل: ﴿ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ ءَامَنُوا۟ بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَـٰهُمْ هُدًى ﴿١٣﴾ وَرَبَطْنَا عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا۟ فَقَالُوا۟ رَبُّنَا رَبُّ ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ لَن نَّدْعُوَا۟ مِن دُونِهِۦٓ إِلَـٰهًا ۖ لَّقَدْ قُلْنَآ إِذًا شَطَطًا ﴿١٤﴾ هَـٰٓؤُلَآءِ قَوْمُنَا ٱتَّخَذُوا۟ مِن دُونِهِۦٓ ءَالِهَةً ۖ لَّوْلَا يَأْتُونَ عَلَيْهِم بِسُلْطَـٰنٍۭ بَيِّنٍ ۖ فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ ٱفْتَرَىٰ عَلَى ٱللَّهِ

(1) القدس، نزار قباني، 162/3.

كَذِبًا ﴿١٥﴾ وَإِذِ ٱعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَمَا يَعْبُدُونَ إِلَّا ٱللَّهَ فَأْوُۥٓا۟ إِلَى ٱلْكَهْفِ يَنشُرْ لَكُمْ رَبُّكُم مِّن رَّحْمَتِهِۦ وَيُهَيِّئْ لَكُم مِّنْ أَمْرِكُم مِّرْفَقًا ﴿١٦﴾ ﴾[1].

فإيواء هؤلاء الفتية إلى الكهف كان فعلا إيجابيا يهدف إلى اختزان قوة الإيمان التي سيبعثها الله بعد ذلك بثلاثة قرون، لتكون عبرة لكل الأجيال. وبذلك كان الكهف مأوى لهذه القوة الإيمانية التي شاء لها الله الاحتماء من الضياع.

غير أن نزارا لم يأخذ من هذه القصة كلها سوى ظلام الكهف وانغلاقه وطول نوم أهله، ليكسب ذلك دلالات خاصة أبعد ما تكون عن دلالاتها القرآنية. يقول في "قصيدة اعتذار لأبي تمام" شاكيا حال الأمة العربية:

أبا تمام أين تكون أين حديثك العطِرُ
وأين يدٌ مغامِرةٌ تسافر في مجاهيلٍ وتَبتكِرُ
أبا تمامَ
أرملةٌ قصائدُنا وأرملة كتابتُنا
وأرملة هي الألفاظ والصوَرُ
فلا ماءٌ يسيل على دفاترنا
ولا ريحٌ تهب على مراكبنا
ولا شمسٌ ولا قمرُ
أبا تمام دار الشِّعر دورتَهُ
وثار اللفظ والقاموسُ
ثار البدو والحضرُ
وملَّ البحر زرقتَهُ
وملّ جذوعَه الشجرُ
ونحن هنا
كأهل الكهف لا علمٌ ولا خبرُ
فلا ثوارنا ثاروا

---

(1) الكهف / 13 – 16.

ولا شعراؤنا شعروا[1]

فشخصية أهل الكهف قد وظفت هنا ضمن سياق هجائي للعرب، بما يلفّهم من تخبط في ظلام الجهل والانغلاق على الذات (لا علم ولا خبر)، بحيث تشكل هاتان الصفتان (الجهل والانغلاق) وجه شبه يربط بين المشبه (العرب) والمشبه به (أهل الكهف) ويوحدهما بذلك في نظرة الانتقاص التي يحملها عنهما الشاعر.

وقد وظف نزار صفة الجهل هاته، المستمدة من ظلمة الكهف وانعزال أهله داخله زمانا، ليكيل بها الشتائم للعرب في موقفهم من المرأة، وموظفا إياها في دعوته لتحريرها، إذ يقول في قصيدة "حب 1994":

أيتها الخارجة على سلطة التاريخ

وشريعة أهل الكهف

أيتها المتململة من جسدك المعلب

وأنوثتك المؤجلَة

لا تندمي على الطيران معي في سماء الحرية

فليس هناك عصفور في العالم

ندم يوما على احتراف الحرية[2].

فخروج هذه المرأة عن شريعة أهل الكهف تحرر من قيود التخلف والجمود العربيين للتحليق في فضاء الحرية الواسع ونورها، حيث جسد المرأة يصبح عصفورا متحررا من سجن هذه الشريعة التي تهدف إلى "تعليبه" و"تأجيل أنوثته".

وفي قصيدة "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" يقدم الشاعر نموذجا نسويا شبيهها بهذا في تحرره من سلطة الجمود والتخلف، إذ يصبح أهل الكهف رمزا لهذه السلطة التي تفرض قيودها الجائرة على المرأة العربية:

أشهد أن لا امرأةً

تحررتْ من حكم أهل الكهف إلا أنتِ

---

(1) قصيدة اعتذار لأبي تمام، نزار قباني، 3/349 - 350.

(2) خمسون عاما في مديح النساء، ص 144.

وكسّرتُ أصنامهم وبدّدت أوهامهم

وأسقطت سلطة أهل الكهف إلا أنتِ

أشهد أن لا امرأةً

استقبلت بصدرها خناجر القبيلة

واعتبرت حبي لها خلاصة الفضيلة[1].

ففي هذا النموذج يتوحد رمز أهل الكهف بخناجر القبيلة، ليشيرا إلى سلطة الجهل والتخلف المتحكمة في العقل العربي في موقفه من حرية المرأة، حيث يصير إعلان هذه المرأة لتحررها بالإفصاح عن حبها هدما لهذه السلطة، هو أشبه بالمغامرة التي قد تودي بها للهلاك أمام هذا التحجر الذي تواجهه.

وبذلك يكون استلهام نزار لشخصيات الأنبياء الكرام عليهم السلام وأهل الكهف، في عمومه، استلهاما سلبيا يسيء إلى صورتها الإيمانية المشرقة التي يرسمها القرآن الكريم، ولا يحمل في سياقاته المختلفة رسالة من شأنها أن تساهم في نهوض الأمة، إلا المساحة الضيقة التي شغلتها شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم. هذا إضافة إلى أن أغلب السياقات التي وظفت فيها هذه الشخصيات هي سياقات مرتبطة بالمرأة. وهو ما يؤدي إلى توسيع دائرة الغزل القائم عنده على تمجيد الجسد والدعوة إلى تحريره.

4 - حقل التصوف:

ربط بعض الشعراء في العصر الحديث الشعر بالتصوف، وظهر هذا بشكل خاص عند الشعراء الرواد وبعض من جاء بعدهم[2]. ويعد أدونيس أبرز شاعر معاصر ظهر عنده هذا الربط منذ ديوانه الأول "قصائد أولى"، حيث أصبح هذا الأثر الصوفي يمتزج عنده بالطابع السريالي[3]. غير أن الاستلهام الواعي للعنصر الصوفي،

---

(1) أشهد أن لا امرأة إلا أنت، نزار قباني، 749/2.

(2) مفهوم التناص وخصوصية توظيفه في الشعر الإسلامي المعاصر بالمغرب، المختار حسني، ص619 وما بعدها.

(3) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 117 - 118.

المرتبط ببناء تصور يتوحد فيه الشعر بالتصوف قد بدأ مع "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل" الصادر سنة 1965. وهي السنة التي عثر فيها على "المواقف والمخاطبات" للنفري[1]. وبذلك فإن استفادة أدونيس من التصوف في هذا الكتاب قد انسجم مع تجاوزه لقصيدة النثر وخروجه إلى أفق الكتابة، وكان استلهاما لتجارب صوفية "تتمنع عن التصنيف" التجنيسي ولا تنتمي إلا إلى "الكتابة"، منها كتاب المواقف وكتاب المخاطبات للنفري وكتاب التجليات وكتاب الأسفار لابن عربي[2].

غير أن لميل أدونيس إلى التصوف خصوصية تتمثل في كون استلهامه له لم يكن بغرض التناص معه أو استحضار مصطلحاته ونصوصه، وإنما كان بهدف بناء نظرية شعرية يقوم فيها الشعر على أساس التعبير بالباطن والسعي إلى تجاوز القانون، شأن التصوف. "ومن هنا جمعه بين التصوف والسريالية في كتاب واحد"[3]، إذ لم يكن يهمه من التجربة الصوفية إلا طابعها الباطني المتمرد على القانون، الذي تتوحد فيه مع التجربة السريالية. ولهذا وصل به هذا الربط في شعره إلى حال "من الإلحاد والرفض والتجديف والتمرد على الله والناس"[4].

وقد ربط صلاح عبد الصبور أيضا بين الشعر والتصوف ربطا قويا فيما سماه بمراحل خلق القصيدة التي يراها ثلاثا:

- **القصيدة كوارد**[5] [كذا]: وهو ما يشبه الإلهام "والقصيدة كوارد قد تكون حين يرد إلى الذهن مطلع القصيدة أو مقطع من مقاطعها بغير ترتيب في الألفاظ مموسقة، لا يكاد الشاعر نفسه يستبين معناها. قد يأتي هذا الوارد بين الناس أو في الوحدة، في العمل أو في المضجع لا يكاد يسبقه شيء يماثله أو يستدعيه، ويعيده

---

(1) أدونيس والخطاب الصوفي، ص 66.

(2) نفسه، ص 126.

(3) مفهوم التناص، المختار حسني، ص 632.

(4) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 512.

(5) يعرف ابن عربي الوارد بأنه "ما يرد على القلوب من الخواطر المحمودة من غير تعمل"، رسائل ابن عربي، ص 533.

الشاعر على نفسه، فيجد أن هذا الوارد قد يفتح له سبيلا إلى خلق قصيدة، وقد يعيده مرات ومرات حتى تنفتح أمامه إحدى السبل"[1]. فهذا عنده شبيه بالوثبات الروحية التي تحصل لـ"أصحاب الاجتهاد الروحي من الأنبياء والمتصوفة"[2].

- **القصيدة كفعل:** وهي مرحلة تنبع من قول المتصوفة بأن كل وارد يتبعه فعل، وهذه المرحلة يشبهها الكاتب بما يسميه القشيري مرحلة التلوين والتمكين[3].

وتتميز هذه المرحلة بالمعاناة والمكابدة الشبيهة بالرحلة الروحية للمتصوفة[4].

- **مرحلة العودة:** هي عودة الذات إلى حالها الأولى قبل ورود الوارد وقبل خوض رحلة التلوين والتمكين المضنية "لكي يتم التشكيل النهائي للقصيدة الذي هو سرها الفني"[5].

أما استحضار صلاح عبد الصبور للشخصيات الصوفية فيقوم على تصوره للوظيفة التغييرية للشعر. وبهذا كان استلهامه لشخصية الحلاج في مسرحية "مأساة الحلاج" استلهاما لمواقف هذه الشخصية المتمردة من السلطة[6].

أما نزار فيقوم استحضار التجربة الصوفية في شعره على توظيف مصطلحات التصوف التي نأخذ منها ثلاثة هي: **الحال والحضرة والفناء.**

فالحال يعرّفها ابن عربي عند المتصوفة بأنها "ما يرد على القلب من غير تعمل ولا اجتلاب، ومن شرطه أن يزول ويعقبه المثل بعد المثل إلى أن يصفو"[7]. فالأحوال لا تحصل، كما يدل على ذلك تعريف ابن عربي، بالمجاهدة والرياضة، بل هي مواهب. ومن الأحوال: المحبة الإلهية والخوف والرجاء والشوق. وهي

---

(1) حياتي في الشعر، ديوان صلاح عبد الصبور، 29/3.

(2) نفسه، 15/3.

(3) نفسه، 16/3.

(4) نفسه، 24/3.

(5) نفسه، 29/3.

(6) أدونيس والخطاب الصوفي، ص 60.

(7) رسائل ابن عربي، ص 530.

توضع عند المتصوفة بإزاء المقامات التي هي مكاسب تحصل للعبد بالمجاهدة، ومنها: التوبة والورع والزهد والصبر والرضا..."[1].

وقد وظف نزار هذا المصطلح فقال في قصيدة "تجليات صوفية":

عندما أدخل في مملكة الإيقاع والنعناع والماء

فلا تستعجليني

فلقد تأخذني الحال، فأهتزُّ كدرويش على قرع الطبولْ

مستجيرا بضريح السيد الخضْرِ وأسماء الرسولْ

عندما يحدث هذا

فبحق الله يا سيدتي لا توقظيني

واتركيني

نائما بين البساتين التي أسكرَها الشعر وماء الياسمينْ

علّني أحلمُ في الليل بأنّي

صرت قنديلا على باب وليٍّ من دمشق[2]

الحال في هذا المقطع لا علاقة لها بالموهبة التي عرّفها بها ابن عربي، فهي مكسب، لكنه مكسب لا يحولها إلى مقام، لأنه لا يحصل للشاعر بالمجاهدة والرياضة والمكابدة، بل عن طريق التلذذ. وهذا بعيد عن حال الصوفية وعن مقامهم أيضا، إذ المقامات عندهم تحصل بالسفر. وهذا كما يقول ابن عربي: "مبني على المشقة وشظف العيش والمحن والبلايات وركوب الأخطار والأهوال العظام، فمن المحال أن يصح فيه نعيم أو أمان أو لذة."[3]. ومما يزيد هذه الحال بعدا عن حال الصوفية أيضا أنها تحصل بالإغراق في ملذات الجسد. والخطاب موجه إلى المرأة، فهي إذن حال محبة للمرأة، ورغبة في دوام هذه الحال وما يصاحبها من سكر بلذتها (واتركيني نائما بين البساتين التي أسكرها الشعر وماء الياسمين).

---

(1) مفهوم التناص، ص 612.

(2) تجليات صوفية، نزار قباني، 184/2.

(3) رسائل ابن عربي، ص 160.

ويربط الشاعر حال المحبة بالمرأة في موضع آخر، إذ يقول:

من علمني
أول درس في أحوال الوجْدْ
من علمني
كيف أواصل عشقي
منذ المهد وحتى اللحْدْ
من علمني
أن أستخرج ذهبا في أودية النهْدْ
من علمني أن حبيبي
نوع من أعشاب البحر
وفرع من عائلة الورْدْ
من سماني ملكا في تاريخ العشق
فقد أعطاني كل المجْدْ
من ثقفني
من شرفني بهوى امرأةٍ
كنتُ له دوما عبدا[1].

الأحوال في هذا المقطع أحوال وَجْد. والوجد، كما عرفه ابن عربي هو "ما يصادف القلب من الأحوال المغيّبة له عن شهوده"[2]. وهو لذلك يدل على اشتداد الأحوال بالصوفي حتى تدخله في حالة "الغيبة" التي هي "غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الخلق لشغل الحس بما ورد عليه"[3]. والذي يدخل الشاعر في هذه الحالة من الوجد هو حال المحبة الذي أشار إليه بالعشق. غير أن العشق هنا ليس عشقا للذات الإلهية، بل هو عشق للمرأة. والذي يميز حال المحبة هاته أنها

(1) من علمني حبا كنت له عبدا، نزار قباني، 6/208 – 209.
(2) رسائل ابن عربي، ص 532.
(3) نفسه، ص 532.

محبة للجسد (النهد) ورغبة في الاتصال به.

وبهذا يخرج هذا المصطلح عن دلالته الصوفية التي تتوجه فيها أحوال الصوفي للذات الإلهية ليأخذ دلالة غزلية مرتبطة بجسد المرأة.

والفناء عند المتصوفة هو وصول العبد إلى مرتبة الانسلاخ عن الكون، لمشاهدة الحقيقة الإلهية. يقول ابن عربي في "كتاب الفناء في المشاهدة": "فإن الحقيقة الإلهية تتعالى أن تُشهد بالعين التي ينبغي لها أن تشهد، وللكون أثر في عين المشاهد، فإذا فني ما لم يكن وهو فانٍ ويبقى من لم يزل وهو باق، حينئذ تطلع شمس البرهان لإدراك العيان، فيقع التنزه المطلق المحقق في الجمال المطلق، وذلك عين الجمع والوجود ومقام السكون والجمود"[1]. فهذا المقام يختفي به العدد وتتراءى به الوحدة، لفناء العبد في مشاهدة الحقيقة الإلهية، وإليه يعود زلل بعض المتصوفة، كما يقول ابن عربي، في القول بالاتحاد[2].

وفي توظيف نزار لهذا المصطلح ما يدل على هذا المعنى في تحقيق الوحدة بنفي العدد. يقول في "تجليات صوفية":

عندما تسطع عيناك كقنديل نحاسيٍ
على باب وليٍ من دمشقْ
أفرشُ السجادة التبريزَ في الأرض وأدعو للصلاة
وأنادي ودموعي فوق خدّيْ: مَدَدْ
يا وحيدا يا أحَدْ
أعطني القوة كي أفنى بمحبوبي
وخذ كل حياتي[3].

الفناء هنا غاية لمّا يدركْها الشاعر بعدُ، غير أنه يسلك الطرق المؤدية إليها من صلاة (أدعو للصلاة) وذكر (مدد - يا وحيدا يا أحد) وبكاء (ودموعي فوق خدي).

(1) نفسه، ص 15 - 16.
(2) رسائل ابن عربي، ص 16.
(3) تجليات صوفية، نزار قباني، 177/2.

غير أن ما حدا بالشاعر إلى "التخلي"[1] والانضمام إلى عداد السالكين إلى طريق الحق ليس هو الرغبة في مشاهدة الحقيقة الإلهية، بل هو التوحد بالمرأة. وإذا كان الفناء عند المتصوفة لا يحصل إلا بالتعالي، عن المحسوسات، فإنه عند الشاعر لم يثره إلا الجمال المحسوس المتمثل في عيني هذه المرأة. وهذا ما يبعده عن فناء المتصوفة، ليتركه متعلقا بجسد المرأة لا يتجاوزه.

ويزيد الشاعر تجريدا لهذا المصطلح من دلالاته الصوفية المتعالية عن عالم الحس والمرتبطة بمشاهدة الحقيقة الإلهية، بإدخاله في سياق جنسي، حيث يقول:

وما الذي نخسر يا أميرتي؟

إذا طبعتُ قبلة في الأحمر الخجولْ

وما الذي نخسر يا سيكتي؟

إذا ارتفعنا مثل صوفي إلى مرتبة الفناء والحلولْ[2].

يضفي الشاعر على الفناء في هذا المقطع صفة السمو. لكنه ليس سموا إلا إلى الجسد الأنثوي، حيث يصير تقبيل الشفاه وسيلته في "المكابدة" من أجل بلوغ هذا الفناء.

وبهذا يتخلى هذا المصطلح عن معنى الفناء في مشاهدة الحقيقة الإلهية، ليتخذ دلالات غزلية مرتبطة بالمرأة، إذ يسعى الشاعر إلى التوحد بها والفناء فيها فناء جسديا.

أما **الحضرة** فمن أشهر معانيها عند المتصوفة إشارتها إلى الحق سبحانه. ولهذا رُبطت به، فتحدثوا عن الحضرة الإلهية التي "تقتضي التنزيه المطلق"[3]. ومشاهدة جمال هذه الحضرة غاية عند المتصوف. وقد عرف ابن عربي الأنس بأنه "أثر مشاهدة جمال الحضرة الإلهية في القلب"[4].

---

(1) انظر في مفهوم التخلي: رسائل ابن عربي، ص 534.

(2) قصيدة سريالية، نزار قباني، 134/4.

(3) رسائل ابن عربي، ص 414.

(4) نفسه، 532.

وقد جاءت هذه الكلمة في كل السياقات التي عثرنا عليها عند نزار دالة على معنى التعظيم الذي تمتاز به عند المتصوفة. إذ يصل الشاعر بمشاهدتها إلى ما يشبه الأنس عندهم:

عندما تبدأ في عينيك آلاف المرايا بالكلامْ

ينتهي كل كلامْ

وأراني صامتا في حضرة العشق

ومن في حضرة العشق يُجاوِبْ؟[1].

إن دخول الشاعر في حالة الصمت وعجزه عن الكلام هو أشبه "بأنس" المتصوف في مشاهدة جمال الحضرة الإلهية. غير أن الحضرة هنا هي حضرة العشق الموجه للمرأة، الذي يثيره في نفسه جمال عينيها.

وينتقل من إسناد هذا المصطلح للعشق إلى إسناده لعيني المرأة المتصفتين بجمال الحضرة:

وأجهل حين أكون بحضرة عينيكِ

ماذا أريد وما لا أريدْ

ولم يكن الحب شيئا جديدا عليّ

ولكن حبكِ كان الجديدْ[2].

فكما في حضرة العشق، يصيب الشاعرَ في حضرة العينين ذهولٌ ينسيه مراده، على الرغم من كل تجاربه في حب النساء.

ويتكرر عنده هذا الذهول في حضرة النهد، فيقول منبهرا أمام جمال هذه الحضرة:

هل سأبقى

ذاهلا في حضرة النهد ذهول البدويّ؟[3].

---

(1) تجليات صوفية، نزار قباني، 185/2.

(2) الجديد، نزار قباني، 328/4.

(3) الالتصاق، نزار قباني، 149/2.

وبذلك يدخل هذا المصطلح أيضا في إطار السياق الذي خضع له سابقاه (الحال والفناء) في تجريدهما من دلالاتهما الروحية التي تميزهما عند المتصوفة وإخضاعهما للسياق الغزلي المرتبط بالمرأة والممجد لجسدها. وهو ما يجعل من هذا الحقل مجرد امتداد للمعجم الغزلي عند الشاعر، لا يحمل من الرسالة الشعرية إلا تعظيم الجسد الأنثوي والاستسلام لإثارته.

* * * * * *

فهل نزعم بعد هذا، كما زعم بعض الباحثين، بأن نزارا كان شاعرا محافظا على حرمة الدين في شعره؟[1].

الواقع أن ما أمدتنا به هذه الدراسة يوضح أن المعجم الديني للشاعر موزع في أغلب سياقاته إلى قسمين:

- قسم خاضع لسياقات غزلية تهدف إلى تقوية الجانب الحسي لمعجمه الغزلي.

- وقسم تفرّغ فيه لهدم المقدسات الدينية، بالنيل من الذات الإلهية والانتقاص من الرموز الدينية، وفي مقدمتها شخصيات الأنبياء الكرام عليهم السلام.

وبذلك تكون الرسالة الشعرية التي ضمنها نزار معجمه الديني وقدمها إلى القارئ العربي رسالة مدمرة لا تسعى إلا إلى تخريب القيم الدينية والخلقية لهذا القارئ، وأبعد ما تكون عن رسالة الشاعر الثائر الذي يروم بناء المستقبل، كما زعم هو في غير ما مناسبة.

* * * * *

النتيجة التي نخلص إليها من هذه الدراسة للمعجم الشعري عند نزار قباني هي أن الرسالة التي يحملها هذا المعجم للقارئ العربي يهيمن عليها جانب الغزل الذي سيطر معجمه على المعجم الشعري العام للشاعر، من جهة، واخترقت سياقاته جزءا كبيرا من معجميه السياسي والديني. أما ما يميز هذه اللغة الغزلية فهو طابع

---

(1) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 498 - 499.

الفحش والإباحية والدعوة إلى العري وتحرير الجسد وتحرير العلاقات الجنسية. وهو ما يجعل نزارا جديرا بحق بلقب شاعر الجسد الذي أطلقه عليه شاكر النابلسي[1]. ولقد سبق أن بينا في آخر الفصل الثاني من هذا القسم الدوافع التجارية الخالصة للشاعر وراء هذا الاندفاع المحموم نحو شعر الجنس. وهي الدوافع التي تحكمت حتى في السياقات السياسية لمعجمه السياسي كما بينا في آخر الفصل الثالث أيضا.

فالرسالة الشعرية لهذين المعجمين معا لم تكن نابعة من إيمان حقيقي بقضية المرأة وقيمة الحب، ولا بالقضايا السياسية التي شغلت المواطن العربي وما تزال تشغله، بقدر ما كانت مستجيبة لهاجس الانتشار وممارسة التجارة بالشعر.

وهذه النتيجة المؤسفة التي انتهينا إليها يؤيدنا فيها ناقدان عربيان هما شاكر النابلسي وجهاد فاضل. فالأول يقول بأن نزارا كان يمتهن "التجارة العربية في النصف الثاني من هذا القرن، وهي تجارة العزف على وترين عربيين مشدودين: الأول الجنس، والثاني السياسة، وهما وتران شديدا الحساسية، وكل عازف لهما يصبح عازفا ومطربا مسموعا ومشهورا في العالم العربي"[2].

وهذه الحقيقة نفسها يعبر عنها جهاد فاضل، إذ يقول: "نزار قباني شاعر ما يطلبه المستمعون. نزار قباني شاعر عينه على شباك التذاكر. في الأربعينات والخمسينات بدأ بالجنس فخصص له كل شعره. وعندما سيطر سيطرة تامة على جبهة المراهقين فتح جبهة جديدة هي جبهة الشعر السياسي. وحتى في هذا الشعر السياسي، ومنذ بدايته، كانت العين "محمرة" على العرب (...) وعندما مات جمال عبد الناصر، صاح وكأنه فجع حقا: قتلناك يا سيد الأنبياء! وذلك انسجاما مع ما كان يجيش في الوجدان العربي يومها، وركوبا للموجة..."[3].

وبسبب هيمنة الجانب التجاري، فإن الرسالة الشعرية التي حملها هذان

---

(1) الضوء واللعبة، ص 415.

(2) نفسه، ص 383 – 384.

(3) فتافيت شاعر، ص 82 – 83.

المعجمان للقارئ العربي لم تأت إلا مهدمة لأخلاقه ومعنوياته، لهيمنة السياقات الجنسية على معجم الغزل وتوزع سياقات المعجم السياسي في أغلبها بين الجنس وهجاء الشعب العربي والوطن العربي.

أما المعجم الديني فلم يساهم إلا في تأزيم هذه الرسالة لانقسامه بين سياقات الغزل والنيل من المقدسات الإسلامية.

الخاتمة

لقد كان هدف هذا البحث هو الكشف عن رؤية القصيدة عند نزار قباني من خلال علاقتها بالقارئ، في إطار التحول الذي طبع هذه العلاقة ضمن الرؤى الحداثية للشعر المعاصر. ومن أجل تحقيق هذه الغاية سعينا منذ البداية إلى تأكيد انتماء نزار إلى الحداثة الشعرية، على الرغم من الموقف الرافض الذي وقفه من حداثة أدونيس وأتباعه، إذ كان هذا الرفض نابعا عنده من رؤية شعرية تربط الحداثة بالتواصل مع المتلقي ولا ترفض الحداثة ذاتها. ولهذا وافق تصورُه النظري لعلاقة الشعر بالقارئ تصورَ أهم التنظيرات التي اهتمت بتلقي النصوص، كما عرضناها في مدخل هذا الكتاب، بحيث يدور هذا التوافق حول كون النص الأدبي لا يكتسب قيمته إلا باستجابته لشرط التواصل مع المتلقي. وقد بينا في بقية فصول القسم الأول استجابة الإنجاز الشعري لنزار لهذه الرؤية النظرية، من خلال محافظته على مفهوم الإيقاع وغنائيته من جهة، بقيامه على مبدأ التوازن والاعتدال الذي يشمل الأوزان كما يشمل البيت والقافية ومختلف أشكال التوازن الصوتي، ومراعاته لمبدأ التدرج في كل محاولاته التجديدية في هذا العنصر، من جهة ثانية. وهذان الأمران نأيا به عن كل ثورة مفاجئة أو مغامرة تستهدف القلب الجذري لمفهوم الإيقاع بنقله من السمعي إلى البصري.

هذه النتيجة التي تم التوصل إليها في القسم الأول من البحث أكدتها رؤيةٌ نظرية مماثلة للشاعر إلى اللغة الشعرية عرضناها في الفصل الأول من القسم الثاني الخاص باللغة الشعرية، كما أكدتها بوضوح أيضا عناصر التواصل التي تقوم عليها هذه اللغة عنده، كما بينا في الفصل نفسه، وهي: لغة الحديث اليومي واستلهام التراث الإسلامي واستلهام الحكاية الشعبية.

غير أن البحث في التواصل لم يكن ليكتمل إلا بتحليل مضمون الرسالة

الشعرية التي يحملها هذا المشروع الحداثي القائم على التواصل مع الجمهور. لهذا جعلنا المعجم الشعري مدخلا لنا لتحليل هذه الرسالة، ليتضح أن مضمونها يسيء إلى المتلقي العربي أكثر مما يخدمه، حيث إن المعجم الغزلي جاء داعيا إلى العري واستباحة جسد المرأة وإشاعة الجنس، سواء من خلال هيمنة حقل الغزل الفاحش أو من خلال اكتساح هذه الدعوة لجزء كبير من حقله الغزلي العفيف. كما أن المعجم السياسي جاء في أغلبه موزعا بين هجاء الوطن والشعب العربي وإشاعة روح اليأس والهزيمة فيه والنيل من تاريخه، وبين سياقات غزلية جعلت من تحرير جسد المرأة والدعوة إلى العري وتحرير العلاقات الجنسية همَّها الأول. أما معجمه الديني فجاء في أغلبه موزعا بين سياقات الجنس والنيل من المقدسات الدينية، دون أن يستثني في ذلك الذات الإلهية.

وبهذا تكون النتيجة التي تم التوصل إليها من خلال الكشف عن رؤية القصيدة عند نزار هي أن هذا الشاعر قد نجح في تأسيس مشروع شعري حداثي قائم على رؤية تواصلية تجعل الحداثة سبيلا إلى التواصل مع الجمهور. لكنه قام باستغلال هذا البعد التواصلي لأغراض تجارية خالصة في الغالب. والرسالة التي قدمها لا ترقى إلى مستوى الصرح الشعري الذي بناه، إذ لا تكاد تتجاوز الدعوة إلى العري وتمجيد الجسد وتحرير الجنس والنيل من المقدسات الدينية وهجاء الوطن والشعب العربي. وهو في هذه النقطة الأخيرة يلتقي مع أدونيس في الانتقاص من شأن الجنس العربي[1]. لكن مشروعه الشعري القائم على التواصل يظل أكثر تأثيرا، وقابلا لأداء وظيفة أشد تخريبا من المشروع الحداثي لأدونيس، لقيامه على الوضوح، ولسعة انتشاره وتوجهه إلى الجمهور العربي الواسع.

وهذه النتيجة تؤكد بحق حاجة الحداثة الشعرية العربية إلى مشروع يجمع بين شرط التواصل وسمو الرسالة، كما تؤكد حاجتها إلى ضرورة تقويم إنجازات هذه الحداثة تقويما لا ينظر فقط إلى درجات الانزياح فيها، ولكن ينظر أيضا إلى

(1) فتافيت شاعر، ص 84.

استجابتها لشرط التواصل الذي يتضمن تقويم الرسالة الشعرية التي تحملها إلى القارئ، باعتبار الشعر رسالة حضارية غايتها البناء، وليس مجرد تمرينات في الانزياح وأساليب الهدم والتخريب.

لائحة المصادر والمراجع

1 - القران الكريم برواية ورش.

2 - أبجدية ثانية، أدونيس، ط 1، دار توبقال، الدار البيضاء 1994.

3 - اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي، مساهمة تطبيقية في كتابة تاريخ للأشكال، الدكتور محمد العمري، منشورات دراسات سال (د.ت).

4 - أدونيس والخطاب الصوفي، خالد بلقاسم، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء 2000.

5 - أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، احمد المعداوي، ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب1993.

6 - أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، منير العكش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1979.

7 - أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، ط1، دار الآداب، بيروت 1985.

8 - إضاءات، نزار قباني، ط1، منشورات نزار قباني، بيروت 1998.

9 - الأعمال الشعرية الكاملة، ادونيس، ط5، بيروت 1988.

10 - الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ط2، دار العودة، بيروت 1985.

11 - الأعمال الكاملة، نزار قباني منشورات نزار قباني، بيروت.

ج1: ط14، 1998

ج2: ط8، 1998

ج3: الأعمال السياسية، ط3، 1983

ج4: ط1، 1993

ج5: ط2، 1998

ج6: الأعمال السياسية، ط1، 1993

ج7 - ج8: الأعمال النثرية، ط1، 1993

12 - ألف ليلة وليلة، ط6، دار مكتبة التربية، بيروت1992.

13 - البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، د. محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1999.

14 - بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، الدر البيضاء 1986.

15 - البويطيقيا، فن صياغة اللغة الشعرية، علاء الدين رمضان السيد، مجلة علامات في النقد، ع: 28 يونيو1998.

16 - البيان والتبيين، للجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الحبل، بيروت 1990.

17 - تاريخ ابن خلدون، عبد الرحمن ابن خلدون، ضبط الأستاذ خليل شحادة، مراجعة الدكتور سهيل زكار، ط2، دار الفكر، بيروت، 1988.

18 - تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دكتور شوقي ضيف، ط3، دار المعارف، القاهر (د.ت).

19 - تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القران، لابن أبي الإصبع المصري، تقديم وتحقيق الدكتور حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة 1963.

20 - تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) د. محمد مفتاح، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1986.

21 - تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الدكتور محمد العمري، ط1، الدار العالمية للكتاب، المغرب 1990.

22 - تفسير القران العظيم، لابن كثير، ط1، دار الفكر 2000.

23 - تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، بروين حبيب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1999.

24 - التناسب البياني في القران، دراسة في النظم المعنوي والصوتي، أحمد أبو زيد، منشورات كلية الآداب، الرباط 1992.

25 - تنويعات نزارية على مقام العشق، نزار قباني ط2، منشورات نزار قباني بيروت 1999

26 - الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، 3 - صدمة الحداثة، أدونيس، دار العودة، بيروت (د.ت).

27 - ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء، رجاء النقاش، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت 1992.

28 - الجملة في الشعر العربي، الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة 1990.

29 - حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، الدكتور أحمد بسام ساعي، ط1، دار المأمون للثرات، دمشق 1978.

30 - خزانة الأدب وغاية الأرب، تأليف ابن حجة الحموي، شرح عصام شعيتو، ط2، دار ومكتبة الهلال، بيروت 1991.

31 - الخصائص، صنعة أبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت (د.ت).

32 - خمسون عاما في مديح النساء، نزار قباني، ط 2، منشورات نزار قباني، بيروت1998.

33 - ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، ط 4، دار المعارف، القاهرة (د.ت).

34 - ديوان أحمد رامي، دار العودة، بيروت 1987.

35 - ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ط3 دار العودة، بيروت 1982.

36 - ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1997.

37 - ديوان جميل بثينة، جمعه وحققه وشرحه الدكتور إميل بديع يعقوب، ط1 دار الكتاب العربي، بيروت، 1992.

38 - ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت 1983.

39 - رسائل ابن عربي، تقديم وضبط محمد شهاب الدين العربي، ط1، دار صادر، بيروت 1997.

40 - زمن الشعر، أدونيس، ط3، دار العودة، بيروت 1983.

41 - سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت 1982.

42 - السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، علي ايت أوشان، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء 2000.

43 - الشعر العربي الحديث: بنياته وابدالاتها، محمد بنيس، دار توبقال، الدار البيضاء

ج 1: التقليدية، ط1، 1989.

ج 2: الرومانسية العربية، ط1، 1990

ج 3: الشعر المعاصر، ط2، 1996

44 - الشعر العربي الحديث بين الإبداع والتلقي، أحمد الجوة، مجلة علامات في النقد، ع: 35، مارس 2000.

45 - الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الدكتور عز الدين إسماعيل، ط3، دار العودة ودار الثقافة، بيروت (د.ت).

46 - الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1996.

47 - شعرية الغموض، قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي، عبد الكريم مجاهد، ط1 منشورات الموجة، المغرب 1998.

48 - الصوتيات والفونولوجيا، مصطفى حركات، ط1، المكتبة العصرية، بيروت 1986.

49 - الضوء واللعبة، استكناه نقدي لنزار قباني، شاكر النابلسي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1986.

50 - ظاهرة الشعر الحديث، أحمد المعداوي، ط2، شركة النشر المدارس، الدار البيضاء2007.

51 - العروض: دراسة في الإنجاز، محمد علي الرباوي، بحث للحصول على دكتوراه الدولة في الأدب العربي، تحت إشراف الدكتور محمد السرغيني، خزانة كلية الآداب، جامعة محمد الأول، وجدة (مرقونة).

52 - عروض الشعر العربي قراءة نقدية توثيقية، محمد العلمي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء2008،

53 - عروض الورقة، لأبي نصر الجوهري، تحقيق محمد العلمي، ط1، دار الثقافة 1984.

54 - العقد الفريد، تأليف ابن عبد ربه، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته، ورتب فهارسه، احمد أمين واحمد الزين وإبراهيم الابياري، دار الكتاب العربي، بيروت 1983.

55 - العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، د. رشيد بن حدو، مجلة عالم الفكر، ع: 1 - 2، يوليو / سبتمبر - أكتوبر / ديسمبر 1994.

56 - علم الدلالة، الدكتور أحمد مختار عمر، ط4 عالم الكتب، القاهرة 1993.

57 - علم الدلالة، بيار غيرو، ترجمة أنطوان أبو زيد، ط1، منشورات عويدات، بيروت، باريس 1986.

58 - العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تأليف ابن رشيق القيرواني، تحقيق الدكتور محمد قرقزان، ط1، دار المعرفة، بيروت 1988.

59 - فتافيت شاعر، وقائع معركة مع نزار قباني، جهاد فاضل، ط1، دار الشروق، بيروت - القاهرة 1989.

60 - في البحث عن لؤلؤة المستحيل: دراسة لقصيدة أمل دنقل، مقابلة خاصة مع ابن نوح، د. سيد البحراوي، ط1، دار الفكر الجديد، بيروت 1988.

61 - في بلاغة القصيدة المغربية، الدكتور مصطفى الشليح، ط1، مطبعة

المعارف الجديدة، الرباط 1999.

62 - في الشعرية، كمال أبو ديب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987.

63 - في ظلال القرآن، سيد قطب، الطبعة الشرعية السابعة والعشرون، دار الشروق، القاهرة 1998.

64 - في علم الدلالة، دراسة تطبيقية في شرح الانباري للمفضليات، دكتور عبد الكريم محمد حسن جبل، دار المعرفة الجامعية، مصر 1997.

65 - في علمي العروض والقافية، دكتور أمين علي السيد، ط4، دار المعارف، القاهرة1999.

66 - القارئ في الحكاية، أميرتو إيكو، ترجمة أنطوان أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت 1996.

67 - قراءة في الخلفية النظرية لتجربة نزار الشعرية، عبد العالي بوطيب، مجلة علامات في النقد، ع: 32، ماي1999.

68 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط7، دار العلم للملايين، بيروت 1983.

69 - قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء 1988.

70 - الكتاب: أمس المكان الآن، أدونيس، ط1، دار الساقي 1998.

71 - كتاب الحب، محمد بنيس، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء 1995.

72 - كتاب القوافي، تصنيف القاضي أبي يعلى التنوخي، تحقيق دكتور عوني عبد الرؤوف، ط2 مكتبة الخانجي، مصر 1978.

73 - الكتاب المقدس (كتب العهد القديم والعهد الجديد)، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط 1990.

74 - لسان العرب، للعلامة ابن منظور الإفريقي المصري، دار الفكر (د.ت).

75 - لغة الشعر العربي الحديث، الدكتور السعيد الورقي، ط3، دار النهضة

العربية، بيروت 1984.

76 - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لابن الأثير، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت 1990.

77 - المخصص، تأليف أبي الحسن ابن سيده، قام بطبعه مجموعة من العلماء، صحح لغته، الشيخ محمد محمود التركزي الشنقيطي، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت).

78 - مديح الظل العالي، محمود درويش، دار العودة، بيروت 1987.

79 - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، ط2، دار الفكر، بيروت 1970.

80 - المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، ع232، أبريل 1998

81 - مسألة الإيقاع في الشعر الحديث: مفاهيم وأسئلة، محمد العمري، مجلة فكر ونقد، ع: 18، أبريل 1999.

82 - معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو ودومينيك منغو، ترجمة عبد القادر لمهيري وحمادي صمود، المركز الوطني للترجمة، تونس 2008.

83 - معجم المصطلحات الألسنية، زكي مبارك، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت1995.

84 - المعجم الوسيط، ط3، دار عمران.

85 - مفهوم التناص وخصوصية توظيفه في الشعر الإسلامي المعاصر بالمغرب، المختار حسني، أطروحة لنيل الدكتوراه في الأدب العربي، تحت إشراف د. محمد خليل، وحدة التكوين والبحث في "نظريات القراءة ومناهجها"، كلية الآداب ابن مسيك الدار البيضاء: 1999/2000 (مرقونة).

86 - مقدمة للشعر العربي، أدونيس، ط3، دار العودة، بيروت 1979.

87 - ملاحظات حول سيميائيات التلقي، أمبرتو إيكو، ترجمة محمد العماري، مجلة علامات، ع: 10 - 1998.

88 - من الصورة إلى الفضاء الشعري، العلائق، الذاكرة، المعجم والدليل (قراءات بنيوية)، د. ديزيريه سقال، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت 1993.

89 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1986.

90 - منهج المعجمية، جورج ماطوري، ترجمة عبد العلي الودغيري، منشورات كلية الآداب بالرباط، 1993.

91 - الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، د. محمد العمري، ط1، منشورات دراسات سال، المغرب 1991.

92 - مواسم الشرق، محمد بنيس، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1985.

93 - الموسوعة العربية الميسرة، بإشراف محمد شفيق غربال، دار الجيل والجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية، 1995.

94 - موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، شوقي عبد الحكيم، دار العودة، بيروت (د.ت).

95 - موسيقى الشعر، الدكتور إبراهيم أنيس، ط4، دار القلم، بيروت (د.ت).

96 - موسيقى الشعر العربي، للدكتور شكري محمد عياد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع (د.ت).

97 - موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، الدكتور سيد البحراوي، ط2، دار المعارف، القاهرة 1991.

98 - الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، للمرزباني، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة (د.ت).

99 - نحو جمالية للتلقي، جان ستاروبنسكي، ترجمة د. محمد العمري، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع: 6 - 1992.

100 - نزار... عاشق المرأة، أحمد زيادة، ط2، مركز الراية للنشر والإعلام، 1998.

101 - نزار والثورة العربية، صبري العسكري، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة 1998.

102 - نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة، ندوة "الآداب" بمشاركة نجيب العوفي ورشيد المومني وحسن مخافي، إعداد عبد الحق لبيض، مجلة الآداب، ع11 /12 نوفمبر - ديسمبر 1998.

103 - نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة (دراسة في فن الموازنة)، دكتور ماهر حسن فهمي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة (د.ت).

104 - التصنصة أو النص المركب، محمد مفتاح، مجلة الآداب، عدد: 4/3، 1998.

105 - نظريات التلقي، فرانك شويرويجن، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، مجلة علامات في النقد، عدد 27، مارس 1998.

106 - نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، تأليف روبرت هولب، ترجمة: دكتور عز الدين إسماعيل، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994.

107 - نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، ط3 (د.ت ولا دار النشر).

108 - هانز ياوس، من توقعات القارئ إلى معنى التجربة الجمالية، فخري صالح، علامات في النقد، عدد 32، ماي 1999.

109 - الوافي في العروض والقوافي، صنعة الخطيب التبريزي، تحقيق الأستاذ عمر يحي والدكتور فخر الدين قباوة، ط3، دار الفكر 1979.

مراجع أجنبية

1- l'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, Wolfgang Iser, traduit par Evelyne Sznyeer, Pierre Margada, édition Bruxelles.

2- Encyclopédie universalis, France 1997, (C D)

3- Le nouveau Petit Robert, dicorobert Inc ; Montréal Canada 1993.

فهرس المحتويات

ḤADĀṮAT AT-TAWĀṢUL ᶜINDA NIZĀR QABBĀNĪ

DIRĀSA FĪ AL-IQĀʿ WAL-LUĞA AŠ-ŠIʿRIYYA

by

Dr. Abdul-Ghani Hassani



هذا الكتاب

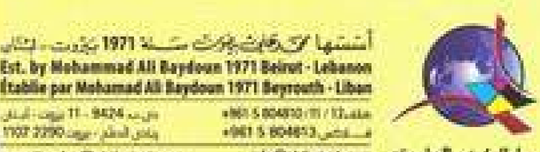
إن أهم ما يميز التجربة الشعرية لنزار قباني، إضافة إلى ضخامة الإنتاج، هو سعة الانتشار بين الجمهور، لذا جاءت محاولة الكشف عن هذه الرؤية في هذا البحث من خلال علاقة شعره بالمتلقي. وكانت الفرضية التي تسعى هذه الدراسة إلى التحقق من صحتها هي أن هذه الرؤية حداثية مبنية على أساس تحقيق شرط التواصل مع الجمهور، في مقابل المشروع الحداثي لأدونيس القائم على مبدأ القطيعة.

وكان توجه الباحث في هذا الكتاب هو الكشف عن رؤية القصيدة عند هذا الشاعر، في ضوء انتمائه للحداثة الشعرية ومساهمته فيها، في سبيل الوصول إلى تقويم أقرب إلى الموضوعية لإنجازات الحداثة، يأخذ في اعتباره مختلف تجارب الشعراء ورؤاهم الشعرية.

وقد جعل الباحث هذا الكتاب قسمين يتصدرهما مدخل حول علاقة الحداثة بالتلقي. وخصص **القسم الأول** من الكتاب لدراسة إيقاع القصيدة.

وأما **القسم الثاني** من الكتاب فجعله خاصًا باللغة الشعرية وموقعها من الرؤية التواصلية عند نزار قباني.







ISBN-13: 978-2-7451-7879-4